cahiers du CINEMA

"DECADRAGES"

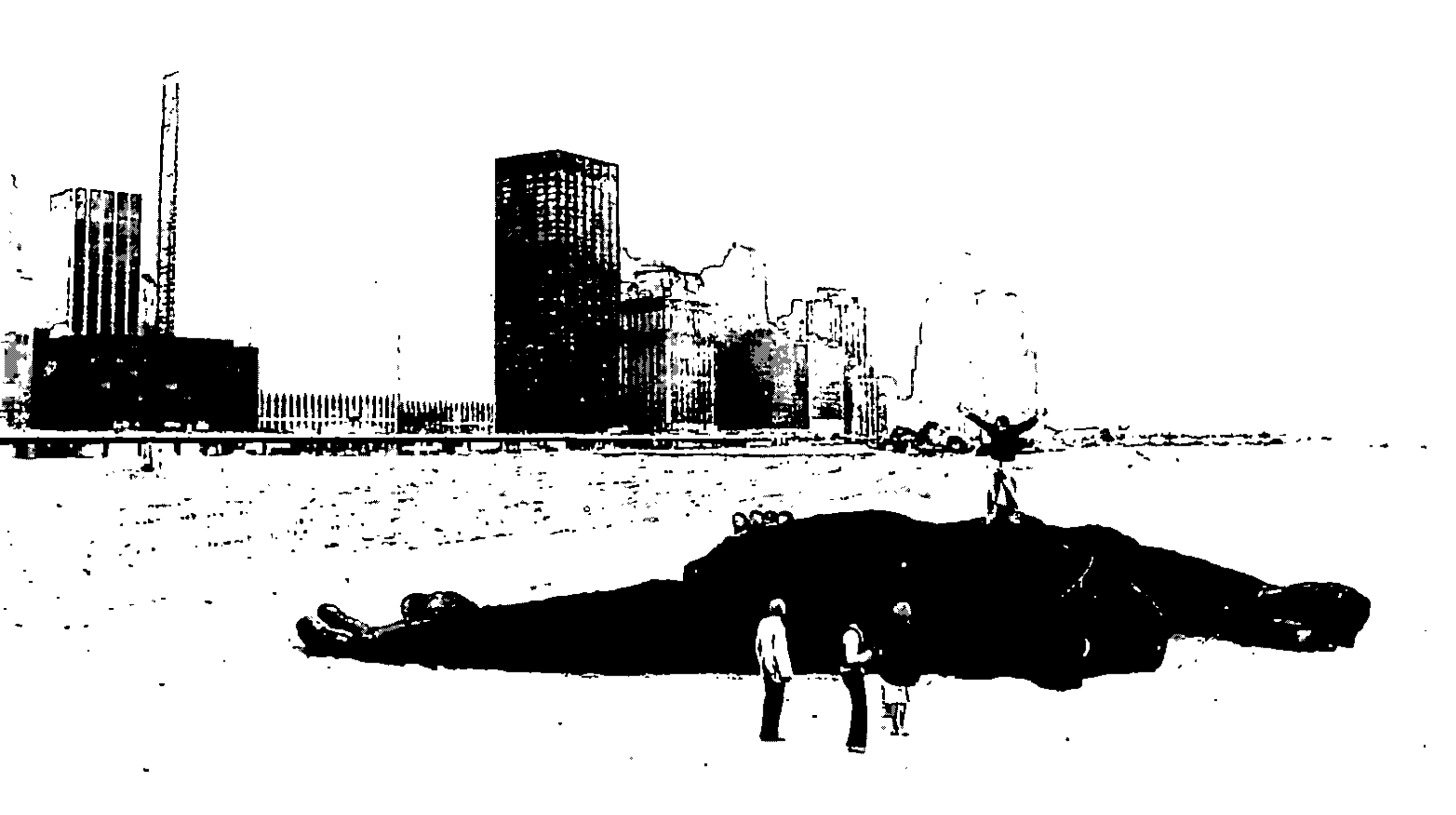
★

CINEMA FRANCAIS (V)
Entretien avec Jean Eustache

LES FILMS
L'Argent de la vieille, Le Fond de l'air est rouge

L'AVANCE SUR RECETTES EN QUESTION

RENCONTRES AVEC DES TECHNICIENS(II)
Entretien avec Renato Berta



N° 284 JANVIER 1978

15 F

(VOIR BULLETIN D'ABONNEMENT PAGE SUIVANTE)

EDITORIAL

Depuis maintenant près de deux ans, les **Cahiers du Cinéma** ont repris leur parution régulière, c'est-à-dire mensuelle. Cette régularité constitue d'ores et déjà la base indispensable à la vie de la revue, à sa continuation, à ses projets.

Les **Cahiers** ont connu en 1976 et 1977, on le sait, un certain nombre de difficultés financières. Une souscription avait été lancée au mois de juillet 1976 auprès des lecteurs et amis de la revue, qui avait permis de recueillir l'argent nécessaire pour franchir le cap alors difficile de l'été.

Par ailleurs, alors que les **Cahiers** réorganisaient peu à peu leur administration et leur gestion, ils entreprenaient un certain nombre de démarches afin de résoudre la crise financière endémique qui risquait, à plus ou moins long terme, de paralyser définitivement leur travail.

Tout indique aujourd'hui que ces démarches sont en train d'aboutir, sous diverses formes, à des résultats concrets.

— Dans le proche futur, apport d'argent frais par le biais d'une opération d'**augmentation de capital** des **Editions de l'Etoile** (S.A.R.L. n'éditant, pour le moment, que la revue) à laquelle participeraient, outre des membres de la rédaction, un certain nombre de personnes proches des **Cahiers** et intéressées par une prise de participation au capital social qui préserverait l'indépendance rédactionnelle.

— D'ores et déjà, succès de la campagne d'abonnements lancée depuis deux mois — environ dix nouveaux abonnés par jour — attestant les possibilités d'élargissement du nombre de lecteurs des **Cahiers.**

Il s'agit aujourd'hui de consolider ces succès. La relance des **Cahiers,** la reprise commerciale et financière ont besoin d'être confirmées, dès aujourd'hui, par un effort portant sur les ventes en kiosque et surtout sur les abonnements.

Nous nous sommes fixés l'objectif de 5 000 abonnés en 1978, objectif réalisable pour peu que les changements amorcés se poursuivent :

1) Dès le mois prochain, changement de présentation des **Cahiers.** Les lecteurs se verront proposer, à partir du numéro de février 1978, une maquette plus aérée, une mise en page plus adéquate au contenu actuel de la revue.

2) Dès le présent numéro, la revue compte huit pages de plus. Désormais, les **Cahiers** seront composés sur 76 pages au lieu de 68.

3) L'effort entrepris pour ouvrir un pôle de réflexion sur de nouveaux champs cinématographiques (cf. l'écho rencontré par les textes de Claude Bailblé et la rubrique « Rencontres avec des techniciens ») sera poursuivi, sans perdre de vue l'actualité cinématographique et tout en maintenant, plus que jamais, ce qui fait l'originalité des **Cahiers :** le travail théorique sur le cinéma.

4) L'année 1978 verra l'apparition d'un secteur d'édition. Un certain nombre de projets sont à l'étude. Les lecteurs des **Cahiers** seront informés, d'ici quelques mois, des premières publications.

Pour mettre en œuvre cette politique de rédaction et d'édition, les **Cahiers** ne comptent que sur le produit des ventes et des abonnements.

Les coûts actuels de fabrication nous contraignent à porter le prix du numéro à 15 F, le prix de l'abonnement augmentant en conséquence (d'autant qu'il porte sur 12 numéros par an et non plus sur 10).

Cette augmentation devrait nous aider à couvrir les frais supplémentaires entraînés par l'augmentation du nombre de pages et l'amélioration de la présentation de la revue.

Toutes transformations entreprises pour répondre aux exigences de plus en plus explicitement formulées par nos lecteurs (et dont témoignera bientôt la reprise d'un **courrier**).

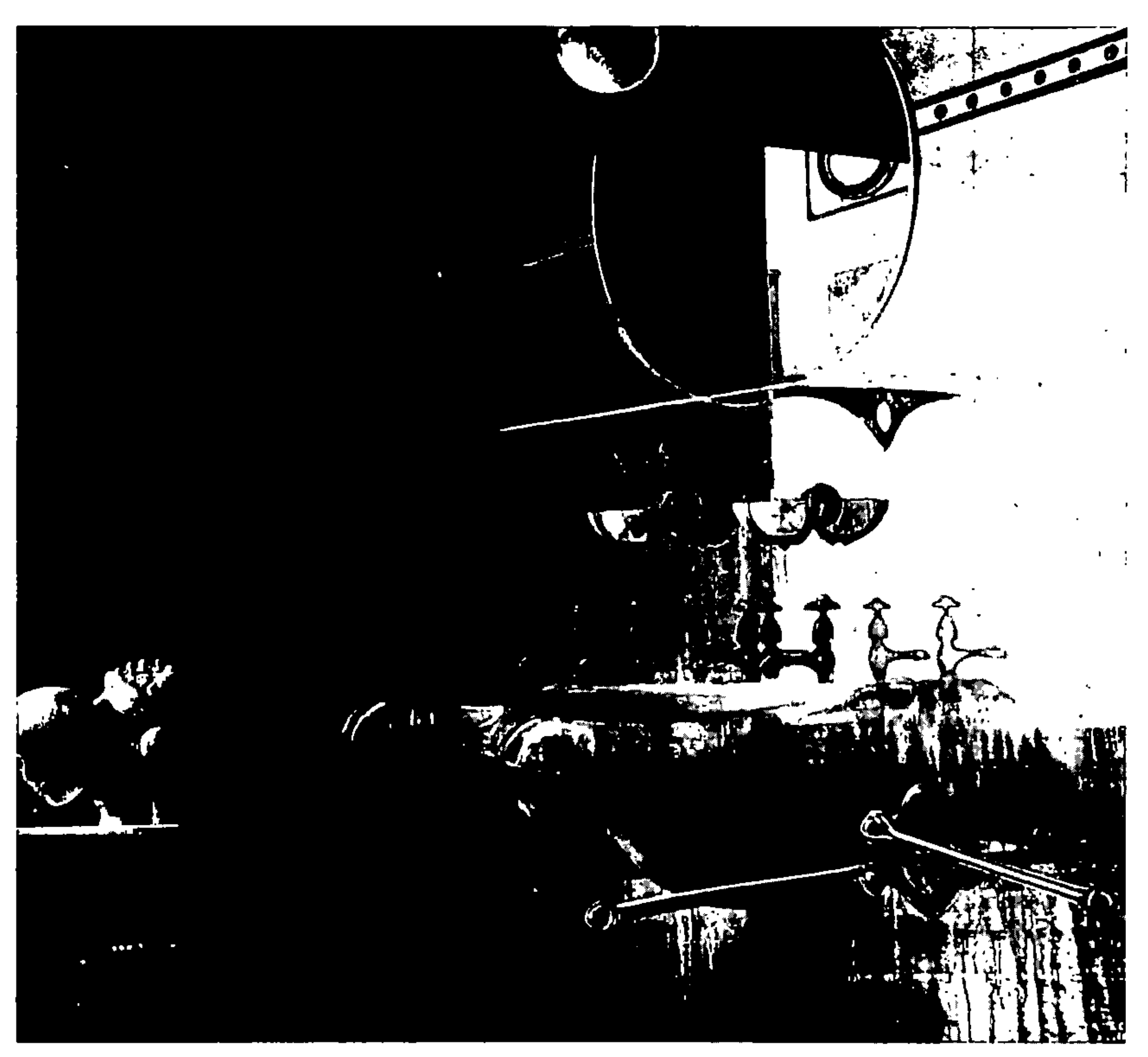
La Rédaction en Chef.

cahiers du
CINEMA


Rêve de singe, le dernier film de Marco Ferreri.

N° 284 JANVIER 1978

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle de Cinéma. 9, passage de la Boule-Blanche (50, rue du Faubourg-Saint-Antoine), 75012 Paris. Administration-abonnement : 343.98.75. Rédaction : 343.92.20.



Les parenthèses de l'eau, de Leonardo Cremonini.

Décadrages

par

Pascal Bonitzer

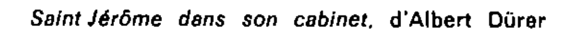
La perspective, la rencontre de la peinture et de l'optique géométrique euclidienne, la soumission miraculeuse des corps figurés aux idéalités mathématiques, toute cette science de la Renaissance a un sens profondément équivoque, comme le notait Panofsky dans *La Perspective comme forme symbolique* (Ed. de Minuit) : *« On est tout aussi justifié à concevoir l'histoire de la perspective comme un triomphe du sens du réel, constitutif de distance et d'objectivité, que comme un triomphe de ce désir de puissance qui habite l'homme et qui nie toute distance, comme une systématisation et une stabilisation du monde extérieur autant que comme un élargissement de la sphère du Moi. Aussi la perspective devait-elle nécessairement contraindre les artistes à continuellement s'interroger sur le sens dans lequel ils devaient utiliser cette méthode ambivalente : la disposition perspective d'une peinture devait-elle se régler sur le point occupé effectivement par le spectateur (...), ou alors fallait-il, à l'inverse, demander au spectateur de s'adapter par la pensée à la disposition adoptée par le peintre ? »* (op. cit., pp. 160-161).

Parmi les querelles théoriques engendrées par cette alternative, Panofsky cite la question de la distance (longue ou courte) et de l'obliquité ou non du point de vue ; à titre d'exemple, il oppose ainsi le *Saint Jérôme* d'Antonello da Messina, peint à distance longue en situant le point de vue au centre du tableau – construction qui maintient le spectateur « à l'extérieur » de la scène –, et celui de Dürer, dont la distance courte et la vue oblique produit un effet d'intimité et donne l'impression d'une *« représentation déterminée, non pas par les lois objectives de l'architecture, mais par le point de vue subjectif du spectateur entrant à l'instant. »* (op. cit., p. 172). En quelque sorte, la distance courte et l'obliquité du point de vue « happent » le spectateur à l'intérieur du tableau.

Cette séduction du spectateur par le dispositif, la peinture classique en a poussé l'effet plus loin encore, au prix d'une stupéfiante centrifugation de la composition. L'opérateur de cette « centrifugation » (je n'ai pas d'autre terme sous la main), c'est le regard. Le Saint Jérôme de Dürer est penché sur son écritoire, faisant du spectateur le voyeur de sa méditation : mais s'il levait la tête et regardait, que se passerait-il alors ? Le plus célèbre tableau jouant de cet effet est, on le sait, *Les Ménines* de Vélasquez, qui représente une scène dont les principaux acteurs sont situés à l'extérieur du tableau, à la place même du spectateur de celui-ci : leur image est fuligineusement évoquée en abyme par un miroir situé au point de fuite de la perspective (il s'agit, faut-il le rappeler, de Philippe IV et de son épouse) ; mais ce qui les rend si présents, si nécessaires dans la scène, c'est que tous les regards des personnages du tableau sont dirigés vers eux, qui posent pour le peintre autoportraituré. Je n'insisterai pas sur les implications générales de cette représentation, qui ont été analysées par Michel Foucault *(Les mots et les choses)*. Je veux seulement souligner l'orgueil et l'audace de cette séduction suprême, qui force le spectateur à croire que la scène se poursuit au-delà des bords du cadre, et le maintient en dedans tout en le repoussant au dehors, qui multiplie la puissance de la représentation d'y évoquer l'irreprésenté, sinon l'irreprésentable, et qui lui fait ouvrir un espace illimité *(indefinitus)*.

En aucune autre œuvre peut-être les positions respectives de l'artiste et du souverain – à l'époque classique du moins – ne sont mises en scène de façon aussi retorse, aussi tendue, aussi dramatique (faisant du spectateur anonyme le témoin fasciné et l'arbitre de ce drame). Nul doute que Vélasquez n'en dit ici beaucoup plus que ce qu'il semble dire, et que tant de science et de hardiesse déployées n'énonce quelque chose d'une tension entre l'humilité du courtisan et la maîtrise de l'artiste. La représentation n'est pas, si elle fut jamais, ce redoublement maniaque du visible ; elle est aussi évocation du caché, jeu de la vérité avec le savoir et le pouvoir.

Saint Jérôme dans sa cellule, d'Antonello da Messina



Saint Jérôme dans son cabinet, d'Albert Dürer







Les Ménines, de Velasquez



La Notte, de Michelangelo Antonioni



Vertiges, de Crémonini.

L'espace sans maître de la représentation moderne est lui aussi truffé de lacunes, de sollicitations de l'invisible et du caché, pourtant ce jeu s'est compliqué, ou plutôt s'est obscurci, en même temps il s'est aplati et simplifié. Dans la peinture, aujourd'hui, Cremonini, Bacon, Adami... ou certains hyperréalistes, Ralph Goings, ou Monory – on pourrait multiplier les exemples – jouent beaucoup des caches et des décadrages qui font du tableau le lieu d'un mystère, d'une narration interrompue et suspendue, d'une interrogation éternellement sans réponse (les surréalistes aussi l'ont fait mais, pour la plupart, sans subtilité). Je voudrais insister sur le procédé que j'appelle, faute de mieux, décadrage. C'est tout à fait autre chose que la « vue oblique » de la peinture classique. Cremonini par exemple : ses salles de bains, chambres d'amants, compartiments de trains (*Les parenthèses de l'eau, Posti occupati, Vertiges*, etc.) me paraissent plus intéressants, en tout cas plus séduisants, que les *Cavaliers* et *Bœufs tués* de ses premières toiles, à cause justement des angles insolites, des membres tronqués en amorce, des reflets insuffisants dans des miroirs troubles, dont les dernières sont hantées. Il est vrai que l'invisibilité partielle du décor et des personnages, ici, et à l'inverse des *Ménines*, est sans importance du point de vue de l'identité, du visage véritable de ces personnages : il s'agit de n'importe qui, de n'importe où : l'homme moyen, l'habitat de masse. Pourtant un effet de mystère, d'angoisse, de demi-cauchemar capture le spectateur. Je m'étonne à ce propos qu'on ait si peu remarqué combien la peinture, en pareil cas, cite ou semble citer le cinéma.

N'est-ce pas le cinéma qui a inventé les champs vides, les angles insolites, les corps parcellisés en amorce ou en gros plan ? Le morcellement des figures est un effet cinématographique bien connu ; on a beaucoup glosé sur la monstruosité du gros plan. Le décadrage est un effet moins répandu, malgré les mouvements d'appareil. Mais si le décadrage est par excellence un effet cinématographique, pourtant, c'est précisément à cause du mouvement, de la diachronie des images dans le film, qui permettent d'en résorber, autant que d'en déployer les effets de vide.

Une femme, par exemple, écarquille les yeux avec horreur devant un spectacle qu'elle est la seule à voir. Les spectateurs voient, sur l'écran, sur la toile, l'expression d'horreur de cette femme, la direction de son regard, mais non l'objet, la cause de cette horreur, hors du cadre. Je me souviens ainsi d'une toile de Dino Buzzati (l'écrivain) représentant une femme hurlante, apparemment nue, saisie en buste dans le cadre d'une fenêtre, je crois, ou même dans un carré conventionnel de bande dessinée, et les yeux fixés sur une chose inconnue située d'après son regard à peu près à la hauteur de ses genoux ; une légende inscrite à même la toile, comme dans les bandes dessinées, soulignait avec un parfait sadisme, d'une interrogation banale (qu'est-ce qui la fait donc crier comme ça ? – je n'ai pas souvenir du texte exact), le caractère énigmatique de la chose en question. Dans le tableau (il en serait bien entendu de même en photographie), l'énigme est évidemment destinée à demeurer en suspens, comme l'horreur exprimée par le visage de la femme, puisqu'il n'y a pas de développement diachronique de l'image. Au cinéma en revanche (et dans les bandes dessinées, qui en imitent le principe), un recadrage, un contrechamp, un pano, etc., peuvent – et donc d'une certaine façon doivent, si l'auteur ne veut pas être accusé d'entretenir volontairement la frustration des spectateurs –, montrer la cause de cette horreur, répondre à la question soulevée auprès des spectateurs par la scène tronquée, voire répondre au défi ouvert par cette béance : de la combler, soit de produire un semblant satisfaisant de la cause, tel, autrement dit, que les spectateurs puissent en éprouver véritablement l'horreur. Le suspense consiste à différer, pour la nourrir, cette satisfaction.

Toute solution de continuité, sans doute, appelle réparation, coaptation. En l'occurrence, on peut noter que cette solution de continuité est double : scénographique et narrative. Ces deux plans ne se recouvrent pas. Le second est produit par le premier, en ce sens que faire du *cadre* un *cache*, donc l'opérateur d'une énigme, est nécessairement embrayer un récit (1). A charge pour celui-ci de boucher le trou, la *terra incognita*, la partie cachée de la représentation. Dans le tableau de Buzzati, comme dans tout tableau, c'est au spectateur que revient la charge de ce récit, puisque le tableau ne peut qu'amorcer. Ce n'est pas un hasard si l'un des rares cinéastes à mutiler sans rémission les corps par le cadrage, à « casser » systématiquement et sans repentirs l'espace – je veux parler de Bresson, plus que d'Eisenstein – se fait une gloire de penser le « cinématographe » en termes de peinture (cf. *Notes sur le cinémat ographe*, NRF). Straub, Duras, Antonioni aussi sont peintres, par l'usage de cadrages insolites et frustrants. Ils introduisent au cinéma quelque chose comme un suspense non narratif. Leur scénographie lacunaire n'est pas destinée à se résoudre en une *« image totale où viennent se ranger les éléments fragmentaires »*, comme le voulait au contraire Eisenstein (« Montage 38 » in *Réflexions d'un cinéaste.)* Une tension y perdure, de plan en plan, que le « récit » ne liquide pas ; une tension transnarrative, due à des angles, des cadrages, des choix d'objets et des durées qui mettent en valeur l'insistance d'un regard (comme la toile de Buzzati le fait sur un mode érotique) où l'exercice du cinéma se redouble et se creuse d'une interrogation silencieuse sur sa fonction.

Le décadrage est une perversion, qui met un point d'ironie sur la fonction du cinéma, de la peinture, voire de la photographie, comme formes d'exercice d'un droit de regard. Il faudrait dire en termes deleuziens que l'art du décadrage, le déplacement d'angle, l'excentricité radicale du point de vue qui mutile et vomit les corps hors du cadre et focalise sur les zones mortes, vides, stériles du décor, est ironique-sadique (comme il est clair dans le tableau de Buzzati ; j'aimerais citer aussi les dessins d'Alex Barbier, qui paraissent trop rarement dans *Charlie* mensuel). Ironique et sadique pour autant que cette excentricité du cadrage, en principe frustrante pour les spectateurs, et mutilante pour les « modèles » (terme bressonien), relève d'une maîtrise cruelle, d'une pulsion de mort agressive et froide : l'usage du cadre comme tranchant, le rejet du vivant (par exemple, l'étreinte des amants dans *Vertiges* de Cremonini) à la périphérie, hors du cadre, la focalisation sur les zones mornes ou mortes de la scène, la louche exaltation des objets triviaux (e.g. la sexualisation des lavabos, des ustensiles de salle de bains, chez Cremonini encore), mettent en valeur l'arbitraire du regard dirigé d'aussi curieuse manière, et peut-être jouissant de ce point de vue stérile.

Peut-être. Car ce regard, après tout, n'a qu'une existence fantomatique. Le regard n'est pas le point de vue. Ce serait, s'il existait, la jouissance de ce point de vue. C'est la bizarrerie du point de vue qui le suppose, la bizarrerie impliquée par le décadrage, puisque ce que j'appelle décadrage, peut-être improprement, – la déviance du cadrage, qui n'a rien à voir avec l'obliquité du point de vue (2) –, n'est rien d'autre que cette bizarrerie remarquée. Cette bizarrerie se remarque de ce qu'au centre du tableau, en principe occupé dans la représentation classique par une présence symbolique (l'image des souverains dans le miroir des *Ménines*, par exemple), il n'y a rien, il ne se passe rien. L'œil habitué (éduqué ?) à centrer tout de suite, à aller au centre, ne trouve rien et reflue à la périphérie, où quelque chose palpite encore, sur le point de disparaître. *Fading* de la représentation, et qui se reflète aussi souvent dans les figures, dans les thèmes de ladite représentation : les autos vides et les drugstores déserts de Ralph Goings, les viandes affolées de Bacon, les aveugles à demi cadavres de Cremonini (3), les yeux caviardés de Monory... L'ironie, c'est montrer froidement, dire froidement la cadavérité.

1. On connait la distinction bazinienne entre le cadre et le cache. *« Les limites de l'écran ne sont pas, comme le vocabulaire technique le laisserait parfois entendre, le cadre de l'image, mais un cache qui ne peut que démasquer une partie de la réalité. Le cadre polarise l'espace vers le dedans, tout ce que l'écran nous montre est au contraire censé se prolonger indéfiniment dans l'univers. Le cadre est centripète, l'écran centrifuge. »* (« Peinture et cinéma », in *Qu'est-ce que le cinéma ?* II, P. 128). Rien à ajouter à cela, sinon que ces deux propriétés peuvent mutuellement se pervertir, comme d'ailleurs le montre Bazin.

2. Sur l'obliquité du point de vue et la suture de la position subjective du spectateur dans le cinéma classique, cf. Jean-Pierre Oudart, *La Suture*, *Cahiers* 209 et 211.

3. Althusser a commenté *(Cremonini peintre de l'abstrait)*, chez Cremonini, cette cécité et cette indifférence des visages, et l'étrange absence qui les hante : *« Une absence purement négative, celle de la fonction purement humaniste qui leur est refusée, et qu'ils refusent ; et une absence positive, déterminée, celle de la structure du monde qui les détermine, qui en fait les êtres anonymes qu'ils sont, effets structuraux des rapports réels qui les gouvernent. »* Un peu plus loin dans le même article, Althusser ajoute : *« Il ne peut « peindre » cette abstraction qu'à la condition d'être présent dans sa peinture sous la forme déterminée par les rapports qu'il peint : sous la forme de leur absence, c'est-à-dire en l'espèce sous la forme* de sa propre absence. » Il faut entendre par là, je suppose, le refus de toute idéalisation spéculaire, narcissique. L'étrange, c'est que ce refus laisse une trace, une absence remarquée (remarquée, au moins, par Althusser, au point qu'il l'y voit redoublée). Et l'on peut voir aussi bien dans une telle « ab-

Chronique d'Anna Magdalena Bach, de Jean-Marie Straub

Le Diable probablement, de Robert Bresson



Vertigo, d'Alfred Hitchcock

Cette obsession du maître dans un espace sans maître, cette obsession de la place du maître, corrélative très souvent d'une néo-maîtrise hystérique (l'hyperréalisme), ont certes quelque chose de déplaisant et de sinistre, dans leur séduction même. C'est le côté mortifiant du décadrage qui est pénible et sans humour. La photographie, par exemple, qui est par excellence l'art du cadrage et du décadrage (un morceau de réalité détaché à vif ou à froid, par l'instantané ou la composition), est un art foncièrement dénué d'humour, voué à l'ironie, à la dénonciation (4).

Or le cinéma, sur ce point, présente plus de ressources, peut-être à cause du mouvement qui est sa loi, et des événements qu'il est contraint de produire : les événements au cinéma, tout ce qui sidère le cadre, ont toujours la forme de l'humour – le gag, c'est-à-dire la catastrophe non tragique, qui n'est ni du commencement (péché) ni de la fin (châtiment), mais surgit par le milieu et procède par répétition, est le prototype de l'événement cinématographique –, il y a une puissance de *basculement* du point de vue et des situations qui appartient en propre au cinéma. Ce qui est important chez Godard, par exemple, ce n'est ni le cadrage ni le décadrage, c'est ce qui vient sidérer le cadre, comme les tracés vidéo à la surface de l'écran, lignes, mouvements qui déçoivent toute immobilité maîtrisante du regard. Dans les plans fixes de *6 x 2*, ce qui importe n'est pas le sadisme apparent du cadre statique, mais la *durée* qui s'y combine pour produire des événements de voix, de gestes. Le décadrage, en ce sens, n'est pas diviseur, morcelant (il n'est tel que du point de vue de l'unité classique perdue), il est au contraire multiplicateur, générateur d'agencements nouveaux.

Aussi bien, comme le montre l'apologue de Jean Eustache, *Une sale histoire*, l'ironie sadique du cadrage excentrique peut toujours basculer, de façon humoristique-masochiste, sur l'envers du décor. Le grand ironiste, le maître, c'est Hitchcock, qui ne le montre jamais et dont Truffaut résume ainsi l'une des déclarations : « *Il y a donc une chose que tout cinéaste devrait admettre, c'est que, pour obtenir le réalisme à l'intérieur du cadrage prévu, il faudra éventuellement accepter une grande irréalité de l'espace environnant ; par exemple un gros plan de baiser entre deux personnages censés se tenir debout sera peut-être obtenu en plaçant les deux personnages à genoux sur une table de cuisine.* » (Le cinéma selon Hitchcock, Seghers, p. 296. Cf. aussi tout le passage sur *Psycho* dans le même chapitre). Mais ce qui fait l'espèce de charme de l'histoire de Piq/Lonsdale, et du film d'Eustache une leçon éthico-théorique de cinéma, c'est que le trou soit à ras du sol, et que le voyeur doive opérer la joue contre le carrelage, les cheveux menacés de traîner dans la pisse. L'humour, c'est l'aveu gai du *travail* que cette posture lui a coûté, et d'y avoir puisé ce sentiment de dignité sur le mot duquel se clôt, par deux fois, le film.

Pascal BONITZER

sence », qui barre aussi la toile à grandes lignes contestant la profondeur, comme l'inscription pure du sujet mat, évanouissant, du « discours de la science » où Althusser tend à ranger les énoncés picturaux de Cremonini, et qui n'est rien que cette absence remarquée.

4. Sur l'opposition ironie-humour, sadisme-masochisme, voir Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch* (Minuit, 10/18), Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues* (Flammarion), notamment pp. 83-84. Quant à la photographie, je pense entre autres à un album paru l'année dernière, de Helmut Newton, *Femmes secrètes* (Flammarion) photos érotiques de luxe, et à une hésitation significative du préfacier : « *L'œil de Newton est inhumain, froid, et de bien des manières cruel. Nulle chaleur ne tempère l'humour où baigne son œuvre, et pourtant l'humour – ou peut-être serait-il plus approprié de dire l'ironie – s'y donne libre cours.* » Un peu plus haut : « *Ces femmes au physique toujours frappant s'assujettissent pourtant, dans le monde de Newton, à son œil de maître, et elles s'y transforment en symboles dont l'attrait érotique est dépouillé d'humanité – elles ne sont plus personnes mais personae.* » Il s'agit ici, bien sûr, d'un exemple un peu particulier. Sur la fonction ironique et dénonciatrice de la photo, je renvoie plus généralement au reportage journalistique ou militant, ou aussi bien aux portraits (Avedon, par exemple).

Cinéma français (V)

Entretien avec Jean Eustache



Jean Eustache et Maurice Pialat (tournage de *Mes petites amoureuses*)

Jean Eustache. A voir ce qu'est devenue la critique de cinéma professionnelle ces dernières années, je m'attendais à ce qu'elle ne sache pas comment parler de *Une sale histoire,* qu'elle se déclare incompétente d'une façon ou d'une autre et j'avais pensé que pour ce film il faudrait faire appel à des gens extérieurs, des philosophes, des psychanalystes, ceux qui s'intéressent au langage de la sexualité, au « discours amoureux ». Ce n'est pas par opportunisme que j'ai choisi ce sujet, mais il se trouve, c'est comme ça, qu'il est dans l'air du temps.

Depuis une dizaine de jours, j'assiste à peu près à ce que j'avais prévu : dans une revue médicale, par exemple, j'ai trouvé une page écrite par une femme, qui s'intitule : *Les fantasmes phallocratiques d'un cinéaste raté,* et dans laquelle elle dit que Piq est un maniaque, Eustache un débile et que Lonsdale devrait se faire analyser pour avoir accepté de participer à une aventure pareille...

Depuis 68, un cinéma, une idéologie, a pris le pouvoir, et ça s'est passé au niveau des créateurs comme au niveau de l'exploitation, de la presse. La multiplication des petites salles, les trusts, en sont la preuve, l'inégalité des chances aussi – qui existait déjà bien sûr, mais qui s'est accentuée. Il y a également inflation d'auteurs qui ne font plus de films ou ne sortent pas les films qu'ils font. Toute une série de contradictions, dont des tendances à succès se dégagent. Les De Funès-Belmondo, Verneuil-Zidi sont des entreprises comme Walt Disney, purement commerciales,

pour amuser ; à ma connaissance jamais ces gens ne prennent la parole sur le cinéma. Je n'ai jamais eu connaissance d'une interview de Zidi par exemple ; il travaille, il fait ses films, il fait énormément d'entrées, il répond à la demande. De ce cinéma très commercial la presse rend très peu compte

Les autres tendances du cinéma français, depuis 68, on en trouve deux : la direction Claude Sautet, et la direction Pascal Thomas. Il semble qu'une bonne moitié des films soit faite par Pascal Thomas ou ses prête-noms et l'autre par Claude Sautet ou ses prête-noms. Il y a des mois où on voit sortir trois films de Pascal Thomas. En revanche, il y a dix-quinze ans, il y avait au moins un film par mois qui, s'il n'était pas un chef-d'œuvre, était au moins stimulant.

Dans les années 59-60, tous les premiers films de ce qu'on a appelé la nouvelle vague affirmaient un créateur, un cinéaste : *A bout de souffle, Le Signe du Lion, Adieu Philippine, Lola, Les Bonnes Femmes, Les quatre cents coups.* Depuis 68, on ne trouve pas une fois par mois une chose pareille, on la trouve très rarement. Les films qui m'ont donné des raisons d'aimer le cinéma depuis cette époque, il y en a deux ou trois, pour moi c'est ceux de Rozier et de Pialat.. Les films que j'ai préférés l'an dernier, c'étaient *Les Naufragés de l'île de la Tortue,* qui a fait un flop malgré la présence de Pierre Richard, et *La Gueule ouverte,* également un flop. Il semble que le cinéma de création, celui qui stimule - même bien sorti, dans un certain nombre de salles, comme c'était le cas pour ces deux films –, même soutenu par la critique, soit refusé par le public. C'est un phénomène que je ne peux pas analyser, mais que je constate chaque fois. En revanche, des films intelligents et sensibles, mais que je ne considère pas comme des films intéressants, ont un certain succès d'estime. Par exemple, *Elles deux,* de Marta Meszaros, que j'ai vu au Festival de Paris, est un film intelligent et sensible, fait avec des professionnels extraordinaires, on voit qu'ils ont le temps de travailler, techniciens et acteurs sont extraordinaires. Tout ça, c'est très bien, pas putain du tout, mais ça me paraît être encore plus dangereux profondément sur la déviation du goût. On s'éloigne de ce qui est, à mon avis, la raison d'être du cinéma : le cinéma c'est le pied, si l'on peut dire. Il n'y a pas un film de Renoir, si tragique qu'il soit, où je ne prenne pas mon pied, même si je pleure tout le temps. J'ai revu *Le Fleuve* à la télé hier, c'était hélas en version française mais, 70 % de la bande-son étant du commentaire, ce n'était pas trop grave. Quand ont voit le film en salle, la copie est toute cassée, très difficile à suivre, là c'était une copie-image impeccable. C'est une émotion extraordinaire, aussi forte que *La Règle du Jeu* et c'est aussi un plaisir, une jouissance... Cette jouissance donc, je la trouve absente des films intelligents et de bon goût dont je parlais.

Je demeure fidèle à mes options de cinéphile. Je n'aime plus Preminger et Minnelli ; mais les fondamentaux : Renoir, Dreyer, Mizoguchi, sont restés intacts. Je revois régulièrement leurs films.

Cahiers. *Les deux tendances dont tu parlais, comment se fait-il qu'elles tiennent ? Peux-tu préciser aussi leur opposition, ça n'est pas du tout pareil quand même ?...*

Eustache. Dans la lignée Sautet, il y a Tavernier, Bertucelli et d'autres. Dans la lignée Thomas, il y a Claude Berri, Michel Lang. Ce sont des recettes, des fabrications de produits. La sincérité de ces auteurs, je ne la mets pas en cause, c'est tout à fait inconscient chez eux. Je crois que ces gens-là sont très sincères ; ce qui me trouble, c'est que je comprends mal ce qui est profondément leur propos, pourquoi ils font du cinéma, au fond. Il y a aussi Boisset et Costa-Gavras dans un autre genre.

Cahiers. *Qu'est-ce que tu rencontres comme obstacles pour faire tes films ?*

Eustache. Je ne fréquente pas Pialat ni Rozier, mais le fait qu'ils tournent aussi peu que moi prouve qu'on doit avoir des difficultés communes. Il y a des difficultés économiques et des difficultés personnelles qui sont également des difficultés économiques. Il doit y avoir quelque chose dans l'époque qui ne stimule pas le désir ou la nécessité. Je le dis parfois sous forme de boutade. Quand je vais présenter mes films à l'étranger, ça m'arrive (les discussions sont partout les mêmes, dans tous les festivals du monde, les questions sont les mêmes que dans le ciné-club d'un petit village français), on me demande souvent pourquoi j'ai voulu faire ce film-là. En dehors des petites réponses anecdotiques qui n'ont pas grande importance, je me suis aperçu que la seule raison que je pouvais donner, c'est : par nécessité. Les films que j'ai faits, j'ai senti un besoin impérieux de les faire, et à n'importe quel prix puisque bien souvent j'ai sacrifié la qualité pour les faire quand même. Je les faisais sans les moyens professionnels et techniques avec lesquels il fallait les faire, en pensant, pendant le tournage : « Je m'en sortirai toujours », « Le rapport qualité-prix, je le tiens ». Avec le temps qui passe on oublie un peu ces soucis et on se dit : « Là, j'ai raté, je n'ai pas été assez exigeant », et on s'aperçoit qu'on le savait déjà à l'époque et on est très emmerdé. Je n'aime pas revoir mes anciens films et je m'en veux beaucoup de ne pas les avoir mieux faits. Je me suis aperçu que déjà, à l'époque, j'en connaissais les défauts et que c'est


Le Fleuve, de Jean Renoir

La Gueule ouverte, de Maurice Pialat



pour des raisons pratiques, matérielles, tenant au plan de travail par exemple, que je n'ai pu obtenir davantage. Sur le moment, je pensais : « Avec le fric que j'ai, je m'en tire au mieux. » En fait, ce mieux est relatif. Pour comparer avec un écrivain, ou un peintre, son exigence c'est son temps. Son temps coûte moins cher que celui d'un tournage. Dans l'ensemble, on peut dire que si l'on a si peu de créateurs importants au cinéma, le fait que le cinéma soit une industrie joue beaucoup. Il faut avoir un immense savoir, un immense talent pour détourner ces contraintes économiques. Beaucoup y ont laissé des plumes. Maintenant, je commence à me dire : « Ce que je voulais faire était quand même mieux que ce que j'ai fait. »

Cahiers. *Tu dis que tu tournes par nécessité. Est-ce qu'il y a des projets que tu n'as pas pu réaliser entre* La Maman et la Putain *et* Mes Petites Amoureuses ?

Eustache. Je pouvais faire *Mes Petites Amoureuses* immédiatement après *La Maman et la Putain*, mais il fallait que ce soit l'été, et il n'y avait matériellement pas le temps de le tourner en été 73, j'ai donc attendu un an. Depuis, je n'ai pas fait de projets, parce que j'ai décidé – pas par caprice – de ne pas écrire de film tant que je ne saurai pas s'il sera, s'il pourra être produit, et quand et comment il le sera. *Mes Petites Amoureuses* y sont pour quelque chose. Jusqu'à *La Maman et la Putain* je n'ai écrit que des films fauchés. *La Maman et la Putain* est un film très pauvre, dont le budget était inférieur à 700 000 francs. Pour une durée pareille... *Mes Petites Amoureuses* est le seul film que j'aie fait dans les conditions habituelles du cinéma et c'est le seul de tous mes films courts, moyens ou longs, qui a été un véritable échec financier. Je me suis aperçu qu'en tournant dans des conditions traditionnelles, économiquement, je me cassais la gueule. Je ne peux pas ne pas en tenir compte. L'écriture d'un long métrage demande huit à douze mois de travail, puis il y a la préparation, le tournage, le montage, la sortie, la promotion du film. Ça prend deux ans. Le salaire moyen, quand on n'est pas un réalisateur-vedette, ne permet pas de vivre trois ans. Pour un type qui mûrit un film, qui l'écrit, qui est là depuis avant le début jusqu'après la fin, le salaire normal est voisin du S.M.I.C. Le technicien qui passe trois mois sur un film, ensuite il a besoin de repos, il se repose un mois, fait un autre film de deux mois, il n'a pas la charge du réalisateur. L'auteur-réalisateur a une charge particulière qui n'est pas vraiment reconnue, peut-être parce que l'on pense parfois : si je fais un gros succès, je vais avoir un tel salaire que je pourrai vivre sur un film pendant dix ans, donc si j'en fais un tous les trois ans... On devient un réalisateur-vedette quand on fait 800 000 en-

trées sur Paris. Sur le nombre de gens qui font des films, je ne crois pas qu'il y en ait une dizaine.

C'est la raison pour laquelle j'ai décidé que, même si les films que je fais ne sont pas liés à l'actualité immédiate, je ne voulais pas écrire quelque chose sans être sûr (un minimum) de le faire quant aux moyens et aux dates. On ne conçoit pas un film de la même façon si on sait qu'il va coûter 100 millions ou 600. On a eu des exemples : quelqu'un écrit un scénario pour un film d'un budget de 600 millions, il arrive à le monter pour 120, il se dit : « J'adapte ». Ça ne peut pas donner un très bon résultat. Je me souviens d'avoir lu le premier scénario de *Souvenirs d'en France* de Téchiné. Il était extraordinaire mais j'étais affolé à l'idée du budget, *toutes* les séquences étaient chères. C'était un film d'un prix exorbitant. Il a trouvé une production et récrit le scénario. C'est un film très intéressant mais j'ai été déçu, quoiqu'il se soit admirablement tiré du rapport qualité-prix.

Malgré le soi-disant succès de *La Maman et la Putain*, je n'ai pas eu une seule proposition. De ma vie je n'ai pas eu une seule proposition. La seule que j'aie jamais eue, c'est : « Si vous avez un scénario, venez me voir. » Ce qui veut dire : travaillez huit à douze mois, venez me voir et puis nous verrons. Il y a dix ans, j'aurais peut-être essayé de le faire, maintenant je m'en sens incapable.

Cahiers. *On a un peu l'impression qu'*Une sale histoire, *tu l'as fait comme un raid dans la production, en ne comptant que sur toi, et que maintenant tu jubiles un peu en voyant les réactions de la profession...*

Eustache. J'ai voulu faire un coup artisanal, c'est pourquoi j'ai été de la conception à la sortie en salles. Je suis producteur - réalisateur - distributeur du film. Pour un petit métrage, c'est possible de s'occuper de tout. Ça demande beaucoup de travail, du temps perdu, dans la mesure où je ne suis pas qualifié pour faire ce travail, je mets beaucoup plus de temps que la machine qui fonctionne. Je pensais que c'était possible. Si cette opération marche ça ne veut pas dire : faites comme ça. Ça veut dire : voilà ce qu'il ne faut pas faire, c'est l'exemple même de quelque chose qui ne marche qu'une fois, c'est une exception à tous les niveaux, celui du sujet d'abord. Ce n'est pas une provocation, j'ai cherché des producteurs, des distributeurs, je ne les ai pas trouvés. Devant cette carence, je me suis occupé de tout, artisanalement : pas en amateur, c'est professionnel. Je crois que ça peut devenir une affaire saine économiquement, les gens ont été payés et peut-être que je rembourserai les dettes que j'ai été obligé de faire. Je n'ai pas pu obtenir de créance sur mon nom personnel, alors j'ai des



La Maman et la Putain, de Jean Eustache



Adieu Philippine, de Jacques Rozier



dettes personnelles, et je pense que je pourrai les résorber en un an. C'est donc un film qui ne perd pas d'argent. De nos jours, c'est exceptionnel, de ce point de vue on peut considérer que c'est une réussite. Mais j'ai eu tellement de problèmes pratiques, bureaucratiques, dans cette expérience, qu'un jour, si j'en ai le courage, j'aimerais rédiger un petit journal très précis pour décourager les gens d'en faire autant. Le jeu ne vaut pas la chandelle.

Cahiers. *Est-ce que des gens comme Moullet ne sont pas dans la même position par rapport au type de production, et de film aussi ?*

Eustache. Anatomie d'un rapport, c'est magnifique, mais je ne sais pas comment il a sorti son film, je sais qu'il a été très estimé, mais il n'a pas fait énormément d'entrées. Dans ces cas-là, c'est sans doute une erreur de prendre un distributeur, pour des raisons purement pratiques. Moi, j'ai traité directement avec les exploitants, grâce à une dérogation. J'ai fabriqué un programme, j'ai trouvé moi-même des salles acceptant de le sortir, il n'y a aucune raison pour que je ne puisse pas traiter directement avec les exploitants. Un distributeur avance d'abord tous les frais de sortie : copies, publicité... Là j'ai calculé qu'il me fallait environ 20 000 entrées pour couvrir ces frais. Et puis, comme pour le moment, le film est à moitié en 35 mm et en 16, je voudrais pour la sortie en dehors de Paris l'avoir entièrement en 35, et pour agrandir la partie 16 en 35 il me faut 20 000 entrées. C'est la raison pour laquelle j'ai préféré sortir dans une salle et demie seulement, le *14 Juillet-Parnasse* en séances normales et le *St-André-des-Arts* en séances spéciales. Si j'ai 2 000 entrées par semaine dans deux salles, le film peut tenir un certain temps. Si j'ai quatre salles, je ne ferai de toute façon pas plus de 2 000 entrées, et le film ne tiendra pas l'affiche, du point de vue exploitant ce n'est pas intéressant. Je pense que le public intéressé par mon film, il va le voir même si le film ne passe pas dans son quartier. Je n'ai pas fait d'étude de marché mais je ne pense pas avoir fait de grosse erreur. De toutes façons, si ça ne marche pas dans deux salles, ça n'aurait pas marché dans

Cahiers. *C'est quoi la nécessité du film ?*

Eustache. C'est une chose très secrète que je n'ai jamais pu analyser et je m'en suis beaucoup voulu ; depuis *Le Père Noël a les yeux bleus :* je l'ai écrit en une journée et je ne l'ai pratiquement pas retouché. Quand m'est apparu le désir de faire *Une sale histoire,* je me suis dit : « Mais c'est idiot, je connaissais l'histoire depuis très longtemps, pourquoi ai-je éprouvé aujourd'hui l'envie d'en faire un film ? » J'aurais pu gagner du temps en le faisant deux-trois ans plus tôt.

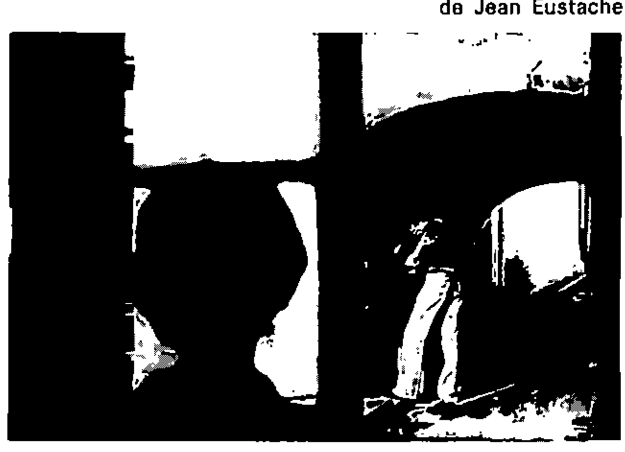


Le Père Noël a les yeux bleus, de Jean Eustache



L'Enfance nue, de Maurice Pialat

Mes petites amoureuses, de Jean Eustache



Pour *Mes Petites Amoureuses*, ça s'est presque passé de la même façon sauf que j'ai mis six à sept ans à l'écrire. Je racontais l'histoire et je me disais : « Il manque quelque chose, quand j'aurai trouvé ce quelque chose, je l'écrirai » et pendant plus de six ans je n'ai jamais écrit plus des dix premières lignes que je recommençais périodiquement, jusqu'au jour où je me suis dit : « Je vais quand même essayer d'avancer, tant pis si ce n'est pas bon, j'avance. » J'ai écrit le film jusqu'au bout, et je me suis aperçu qu'il ne manquait rien. Mais ce n'est pas un hasard si je me disais qu'il manquait quelque chose.

C'est un phénomène que j'ai eu peur de regarder en face. Cette *Sale histoire*, je voulais la faire depuis des années et je cherchais des biais pour la faire. D'abord, je pensais la mettre dans un long métrage, en faire une digression, ce qui aurait été un peu difficile parce que l'histoire est longue. En littérature on peut se permettre une digression d'un chapitre entier : quelqu'un vient et raconte une histoire. Au cinéma ça se fait assez peu. Ensuite, je ne savais pas trop comment la tourner, je me posais la question de la mise en scène, de l'illustration de l'histoire et je n'étais pas satisfait par cette réponse. Ensuite j'ai pensé : « Ce qui est intéressant dans cette histoire, c'est la réflexion, donc je ne vais l'illustrer qu'à moitié, l'illustration sera portée par le récit, on verra tantôt l'action, tantôt le récitant. » J'ai pensé que ce n'était pas bien non plus et, en dernier lieu, j'ai trouvé que la seule façon de faire ce film c'était le récit, filmer le type qui raconte l'histoire. C'est le film impossible à faire, je le déclare impossible. J'essaie de l'écrire, je ne peux pas, donc je le fais raconter. J'ai inclus ma préoccupation et ma recherche dans le film. Ce n'est pas une impuissance à illustrer, pour ce film-là l'illustration n'est pas nécessaire, je préfère la réflexion. J'expliquais un peu tout ça au début du scénario.

Cahiers. *Il y a peu de cinéastes « reconnus » qui osent faire un court, un moyen métrage, tâter d'un genre réservé en France aux premiers films.*

Eustache. Le cinéma a quand même beaucoup changé depuis les années 30. J'ai l'impression, peut-être à tort, qu'avant la guerre les films étaient plus égaux. S'il y avait des devis variés, des petites productions, des grosses productions, la quasi-totalité des films avait, sinon une chance égale, du moins une certaine chance dans leur carrière – ce qui a bien changé : on assiste maintenant à des devis faramineux, qui dépassent 2 milliards, tandis qu'il y a des gens qui arrivent, je ne sais par quelle combine, à faire des films de 50 millions. Les différences des budgets et des chances dans la carrière sont tellement grandes que la situation est incompréhensible. Avant guerre, un cinéaste qui avait fait un ou deux longs métrages pouvait espérer continuer à travailler, peut-être pas en toute liberté, il ne faisait pas tous les films qu'il voulait faire avec tous les moyens qu'il voulait – même pour Renoir ce n'était pas si facile que ça –, mais ça marchait tout de même mieux que maintenant. Je m'explique mal, indépendamment du caractère de ces gens-là, comment Rozier n'a fait que trois longs métrages en vingt ans et Pialat trois en dix ans ? C'est assez peu quand on compare à la production des réalisateurs des années 30. Les difficultés économiques sont très importantes. Pour ma part, donc, Toscan du Plantier m'a dit : « Quand vous avez un projet, appelez-moi, vous savez où me trouver. » Eh bien, je lui ai téléphoné une vingtaine de fois et je n'ai jamais réussi à l'avoir au bout du fil... Pour *Une sale histoire* j'ai travaillé comme un débutant mais avec l'expérience que j'avais.

A l'époque de *La Maman et la Putain* on m'a dit : « C'est un film extraordinaire, mais avec vos quatre heures... si le film durait deux heures, il ferait un malheur. » Ils avaient raison. J'ai dit : « Je ne peux pas le couper, c'est comme ça. » Cette fois, j'ai fait un programme de cinquante minutes et on me dit : « Mais pourquoi vous n'avez fait que cinquante minutes ? C'est pour des raisons économiques que vous n'avez pas pu faire plus long ? » C'est pour des raisons économiques que j'ai choisi cette durée, mais j'ai choisi de faire le film parce que je pouvais le faire sur cette durée et je n'allais pas le dilater. Avec une durée d'une heure trente, il n'aurait aucun sens. Je laisse les films respirer leur durée. Même si j'avais voulu, par intérêt tactique, financier, allonger *Une sale histoire*, je m'en sentais incapable.

Si je fais 20 à 25 000 spectateurs avec ce programme, ça ne sera pas un triomphe mais ça sera quand même la marque de quelque chose.

Les producteurs sont progressivement remplacés par des financiers. A une époque, il était courant de dire beaucoup de mal des producteurs. Ce qui était absurde. Les producteurs étaient des producteurs, les financiers ne sont pas des producteurs, le rapport au commerce n'est pas le même. On peut dire tout le mal qu'on veut de Braunberger, c'est un producteur incontestable, il a eu une influence très positive sur le cinéma français.

Cahiers. *Et les institutions, as-tu eu affaire à elles ?*

Eustache. Mes deux longs métrages ont eu l'avance sur recettes, *La Maman et la Putain* sur film terminé et *Mes Petites Amoureuses* sur scénario. *Mes Petites Amoureuses*, sans l'avance, on ne l'aurait sans doute jamais fait. Donc, je suis

évidemment favorable à ce système. J'ai, depuis quelques mois, plusieurs amis qui ont eu l'avance (entre 60 et 80 millions anciens), certains ont le plus grand mal à monter leur film, et on peut craindre que certains ne se fassent pas, malgré ces avances qui représentent le quart ou le tiers du budget du film. L'avance peut aider à donner le coup d'envoi à des films qui ont d'autres garanties, un scénario un peu dramatique, des acteurs sur qui on peut un peu compter, mais le scénario qui ne compte que sur lui-même, *Mes Petites Amoureuses* par exemple, le scénario seul pour un film d'un prix moyen ne tient pas. (Il arrive une ou deux fois par an qu'un de ces films fasse beaucoup d'entrées, à la surprise générale : *A nous les Petites Anglaises*, par exemple.)

M.P.A., c'était un film assez cher, il s'est monté avec l'avance sur recettes, une coproduction O.R.T.F., une avance distributeur et une vente préalable à l'Allemagne, car *La Maman et la Putain* avait eu un succès considérable en Allemagne. Tout cela faisait les deux tiers du budget et c'est pour le dernier tiers que la société a fait faillite. Le film ne s'est pas vendu à l'étranger, contrairement à *La Maman et la Putain.* Je pensais que ce film, en couleurs, avec très peu de dialogues, d'une durée acceptable (2 h) allait ouvrir un marché sur l'étranger...

Expliquer l'échec des *Petites Amoureuses*, c'est compliqué. J'y ai réfléchi. J'ai trouvé des raisons, mais elle ne sont pas très bonnes. Je pense que le film a été mal distribué en France, par le distributeur des Verneuil-Belmondo, des Charlots-Zidi (A.M.L.F.). L'idée de ce distributeur, c'était qu'un film d'auteur se passe de publicité. Pour une grosse maison de distribution, promouvoir un film des Charlots ou les *Petites Amoureuses*, c'est à peu près le même travail de bureau, ils n'ont pas voulu investir une certaine quantité de travail sur un film qui, après tout, ne leur coûtait pas très cher. La distribution, donc, n'a pas aidé, mais ce n'est pas une raison suffisante, je crois qu'un film qui doit marcher, aussi mal distribué soit-il, marche. C'est l'esprit qui règne dans le cinéma, dans le public, le rapport film-public, le système de « collaboration production - presse - public » unis contre les créateurs. Les gens qui voyaient le film l'aimaient bien mais ce n'était pas un film qui pouvait faire beaucoup d'entrées. Donc c'était un film trop cher. Je ne sais pas comment travaillait Dreyer, mais il est évident que ses films devaient perdre de l'argent. Je ne sais pas comment ils étaient subventionnés.

Les *Amoureuses*, c'était un film qui, peut-être, ne pouvait pas gagner d'argent, mais dans le système dans lequel on fonctionne, il ne pouvait pas non plus être considéré comme un film de prestige dans le cinéma français. Mon nom n'est pas prestigieux, Bresson, lui, peut perdre des millions par film, de moins en moins, mais ça passe encore quand même. Tout ça me pose beaucoup de questions. Si je tourne avec Marlène Jobert et Jean Yanne comme Pialat, je vais peut-être faire 500 000 entrées, mais quel film je vais faire ? *Nous ne vieillirons pas ensemble* est un film très intéressant, mais c'est le moins bien de ses trois longs métrages.

J'ai dit à plusieurs reprises que je fonctionnais plus comme un écrivain que comme un cinéaste. Maintenant, j'aurais énormément de mal à concevoir un film avec des vedettes comme Piccoli par exemple, alors qu'on peut espérer un certain succès avec son nom. Encore qu'il y ait des surprises : un film comme *Le Vieux Fusil* fait plus d'un million d'entrées à Paris tandis que Jacques Renard, qui fait son premier film avec Noiret *(Monsieur Albert)* fait 14 000 entrées. Alors quel rôle joue Noiret ?

Je crois que c'est non seulement difficile mais piégeant pour l'auteur d'essayer de jouer avec les institutions.

Pour *Une sale histoire*, j'ai pris un comédien extraordinaire, Lonsdale, mais qui n'est pas, à ma connaissance, une valeur au box-office. Je suis très content de notre collaboration, mais c'est une autre question. A vrai dire, je suis dans le cirage, je ne sens pas du tout d'orientation. Je suis dans la nuit, je suis citoyen d'un pays occupé par des forces étrangères, cette occupation m'empêche d'être vraiment libre et je ne sais pas combien de temps elle va durer. Je sais qu'on est dans un tunnel, je le sens physiquement, je le vois aussi dans les chiffres, ce qui marche c'est n'importe quoi, il n'y a pas vraiment de politique. Je ne vois pas d'issue à cette situation. Je ne vois pas non plus de moyen de réaction. J'étais trop jeune à l'époque, avant la nouvelle vague ; je suis arrivé à Paris quand le cinéma « de qualité » tenait le haut du pavé. Quelques mois après mon arrivée je me suis mis à lire Rivette, Chabrol, Truffaut, Godard, sans vraiment les comprendre car je n'avais pas du tout réfléchi encore. J'allais au cinéma comme consommateur. Quand la nouvelle vague est arrivée j'ai ressenti tout ce qu'il y avait de légitime dans le désir de changement. Aujourd'hui, je ne vois pas une institution comparable à celle du cinéma « de qualité » et je ne vois pas comment des gens peuvent réagir. Il me semble que ceux qui font leur premier film – et je n'en vois pas beaucoup – n'ont pas cette unité et ne s'affirment pas créateurs comme ceux qui faisaient leur premier film dans les années 60. Vingt ans après tout a changé, bien sûr : aujourd'hui je sens vaguement une revendication, mais je ne la comprends pas, alors qu'à l'époque de la nouvelle vague, sans être dans le métier,



La Maman et la Putain, de Jean Eustache



Les Paparazzi, de Jacques Rozier (sur le tournage du *Mépris* : Michel Piccoli, Brigitte Bardot et Jean-Luc Godard)

Le Cochon, de Jean Eustache et Jean-Michel Barjol



j'ai saisi très rapidement ce qui était en jeu avec les premiers films des gens des *Cahiers*, ou proches, Demy, Varda...

Cahiers. *Demy, justement, qui a du mal à monter ses films, part tourner en U.R.S.S...*

Eustache. Oui, je l'ai rencontré hier, il part en effet préparer le tournage là-bas. Je suis allé moi aussi en U.R.S.S. il y a deux ans et j'ai discuté avec des cinéastes soviétiques de leurs conditions de tournage. Ils travaillent bien, mais ils sont d'une lenteur... Il y a dix personnes pour occuper la place d'une en France ! Un tournage moyen dure un an. Il n'y a pas de film vite fait, sauf peut-être ceux de Iosseliani, qui a une place tout à fait marginale dans le cinéma d'U.R.S.S. Quand Kurosawa a tourné là-bas, les techniciens - qui doivent tous être mensualisés - se sont dit : un Japonais, l'inertie va le rendre fou ! Il paraît qu'il les a tous fait craquer, il était plus lent que tous les Russes !

Cahiers. *Aujourd'hui, les gens comme Jacquot, Biette, Vecchiali ?...*

Eustache. Est-ce vraiment un front ? Quand je parle d'artisanat, ce n'est pas pour instituer l'artisanat contre l'industrie, c'est un manifeste personnel, individuel. Je joue le paradoxe. Je préférerais de très loin une contestation globale mais je ne la vois pas se dessiner, je ne sens pas de point commun. Aujourd'hui, comment oser dire que Truffaut ou Chabrol font presque le cinéma qu'ils attaquaient quand ils étaient critiques ? C'est bien difficile à dire parce que ce sont des gens que je connais, mais en fait je ne sens pas les choses autrement. Je sais que ce qu'ils préfèrent au cinéma c'est le tournage, alors le scénario peut être bâclé, le montage ils n'y vont pas... Ils tournent et ils retournent. Je comprends très bien qu'on adore tourner et même qu'on ne puisse pas s'en passer mais quand même... Renoir aussi aimait les tournages et cela ne l'empêchait pas de concevoir autrement les choses. Que des gens qui ont eu tellement d'importance aient pu, sans s'en apercevoir ou en s'en apercevant, je n'en sais rien, rentrer dans l'ordre qu'ils dénonçaient... Je n'ai pas vu *Gloria*, mais que les *Cahiers* reconsidèrent aujourd'hui Autant-Lara plus attentivement que Truffaut, ça ne m'étonne pas, ça fait partie du brouillard dans lequel je me trouve.

Cahiers. *Et Godard, tu vois ce qu'il fait ?*

Eustache. Numéro deux, c'est un film que j'ai trouvé passionnant. Ce qui m'a troublé c'est le peu de gens qui ont vu ce film. Comme si, quand on s'en va, la place était vite prise par la médiocrité et qu'on ne la retrouvait plus. Pendant les années où Godard faisait deux ou trois films par an, tout le monde se définissait par rapport à lui,

même Audiard. L'absence de Godard a permis à tous les médiocres de prendre le pouvoir. Même lité, le sérieux du propos, la qualité du travail ; mais cela n'a rien à voir avec la création, la jouissance, l'enrichissement.

Cahiers. *Tu parlais de tunnel... Je crois qu'on peut être dans le tunnel tout en faisant beaucoup de films, peut-être parce qu'on n'arrive pas à en faire un... Godard faisant douze heures d'émission par exemple...*

Eustache. Je ne sais pas comment il fonctionne. Une chose est sûre : avant, j'avais l'impression de savoir où j'étais quand je voyais des films : ça, c'était ça... Je pouvais faire des catégories, maintenant, non.

Cahiers. *Et le film de Bresson, que penses-tu des réactions de la critique à son égard ?*

Eustache. Je lis assez peu de critiques. La critique juge le cinéma à partir de la médiocrité des œuvres académiques. C'est pourquoi je pensais qu'elle serait désarmée devant mon film. Avant, elle se définissait peut-être par rapport à Godard, par exemple. Le film de Bresson, comment a-t-il été accueilli par la critique ? Je trouve que son plus beau film c'est *Pickpocket* et qu'il a chuté depuis jusqu'aux *Quatre nuits d'un rêveur* que je trouve inepte. Mais les deux derniers sont magnifiques. Je vois beaucoup moins de films maintenant et je réagis comme un spectateur ordinaire (« c'est magnifique », « ça m'a emmerdé »...) J'ai, neuf fois sur dix, envie de me tirer au bout de dix minutes et je trouve très peu de sujets de satisfaction. Je revois d'anciens films. J'ai maintenant tendance à valoriser, dans la production actuelle, ce qui est le moins mauvais ; ce qui n'est pas putain est a priori intéressant et estimable, mais c'est un critère relatif, c'est pas l'enthousiasme !

Je crois que Narboni, dans votre dernier numéro, parlait de la passion cinéphilique... *L'Ami américain*, ça c'est un très grand plaisir ! Et ce qui prouve une fois de plus que je suis dans le cirage, c'est que je croyais que ça allait faire un malheur, or le film n'a eu qu'un petit succès d'estime.

Cahiers. *Pour les gens qui veulent faire un cinéma où quelque chose passe, le mythe du cinéma populaire fonctionne toujours, Jacquot aussi espérait beaucoup plus d'entrées pour* Les Enfants du placard...

Eustache. Jusqu'à nouvel ordre, je n'ai pas été convaincu par une autre possibilité. Actuellement je suis étonné par les queues devant les salles de cinéma. Ce qui intéresse aujourd'hui un public important, c'est l'intelligence, la sensibilité, le sérieux du propos, la qualité du travail ; mais cela n'a rien à voir avec la création, la jouissance, l'enrichissement.

Cahiers. *J'ai l'impression que le public, aujourd'hui, est plus « culturel ». A l'époque de Renoir, il existait quelque chose de vraiment populaire.*

Eustache. C'est vrai. Je me souviens d'avoir vu *Le Journal d'un Curé de campagne* dans une salle pleine, et une réflexion d'un spectateur m'avait frappé : « Ça nous change des films habituels, mais qu'est-ce que c'est bien ! » C'est-à-dire, une fois ou deux par an, on pouvait voir un film de Bresson ou de Tati, en sachant que ça n'allait pas être *Robin des Bois* (avec Errol Flynn), mais sans le regretter. Maintenant, ce phénomène a disparu. Le dernier film de Bresson a fait moins de 100 000 entrées. *Un condamné à mort s'est échappé* avait eu un certain succès public.

Cahiers. *Aujourd'hui, il y a* Barry Lyndon. *Même si c'est un auteur, un bon film, il y a tout de suite un aspect « grande culture ».*

Eustache. *Barry Lyndon* n'a marché que sur la France et Kubrick, c'est unique. C'est l'individualiste. Est-ce qu'on peut faire un cinéma avec seulement des cas uniques ? Des cinéastes uniques ? Je ne crois pas.

Cahiers. *On va voir un Kubrick, un Fellini, un Bergman comme on va voir une exposition Picasso, par exemple.*

Eustache. On n'est pas sûr de prendre son pied, mais il faut faire ça...

Pour en revenir au film et à ce que je disais de la critique de cinéma, je ne me suis pas trompé. Personne n'a défendu *Une sale histoire*. Chazal, que j'estime énormément parce qu'il aime le cinéma – ce qui n'est pas évident quand il faut écrire tous les jours, il y a fatalement une amertume qui se fait... Teisseire, de *l'Aurore*, a fait quelques lignes pour éviter d'en parler... Perez en a dit plutôt du mal malgré sa première phrase : « Je m'avoue impuissant (sic) à rendre compte de la complexité des recherches de Jean Eustache. »... *Télérama*, qui m'avait toujours défendu avec beaucoup de gentillesse...

La critique de cinéma s'est donc montrée impuissante, alors que j'ai l'impression d'avoir fait du cinéma et non un ouvrage de spécialisation qui se trouverait par hasard sur pellicule. Je crois que la critique ne juge plus que par rapport à certaines valeurs : pour le critique du *Figaro* les valeurs de toujours, de la société établie, valeurs réactionnaires, gouvernementales (celles du ministère de la Culture). Pour les autres, le film actuel c'est celui de Tavernier... *Le Crime de*

monsieur Lange, c'était vraiment un film de 1936, sur l'état d'esprit de 1936, et même des films de consommation de l'époque réfléchissaient leur temps. Tandis que *Des enfants gâtés*, c'est le film du Programme commun, mais qui ne saurait pas en parler, qui serait aussi confus que les discussions politiques qu'il y a actuellement... et qui mêle le féminisme en même temps. Ça m'a paru le moins bon film de Tavernier, je suis très étonné de son succès journalistique.

Pendant ces trois années d'inactivité je me suis donc isolé, sans m'en apercevoir. Avec mon « œuvrette », terme que quelqu'un a employé pour parler de mon film court, et que je ne trouve pas du tout péjoratif, j'ai essayé au moins d'être d'aujourd'hui. Je ressens de plus en plus clairement la solitude des créateurs. Je ne pense pas qu'ils puissent jouer double jeu. Du temps des *Bonnes Femmes*, de *La Peau douce* (qui est, je crois, un très grand film), c'était possible. Maintenant la scission, qui était latente, s'est accomplie.

Je ne sais pas si ce que je dis recoupe vos préoccupations. Il y a dix ans qu'on n'a pas discuté ensemble... Etant bien entendu que je ne tiens pas un discours politique. Dans ma vie j'ai fait

de politique dans mes films. Comme tout le monde j'en fais une digestion, mais je n'ai jamais pris la politique comme propos direct.

Cahiers. *Aujourd'hui, on se retrouve parce que nous, on en revient, de « la » politique. Si on veut parler du cinéma qu'on aime, on est obligé de faire abstraction de nos a priori politiques. Effectivement, on les « digère ».*

Eustache. En 1973, il y avait eu un article que je n'avais pas vraiment compris, qui associait *Le Dernier Tango, La Grande Bouffe* et *La Maman et la Putain*. J'avais trouvé qu'il y avait soit un manque d'information, soit une mauvaise foi, dans le sens où il s'agissait de deux films à 800 000 entrées et d'un film de 60 000, et que dire « trois succès », ce n'était pas vrai. J'aurais aimé avoir une explication, je ne me sentais pas du tout solidaire de ces deux films...

Cahiers. *A l'époque on était maoïstes, et complètement en dehors du cinéma. Mais il y avait un retour du refoulé, on aimait bien certains films, le tien par exemple ou* La Grande Bouffe, *aussi.* Le Dernier Tango, *par contre, posait certains problèmes. Il existait dans la revue une espèce de police intérieure qui disait : attention, ce n'est pas de ça qu'il faut parler. Et finalement, écrire sur ces films qu'on aimait, même pour en dire du mal (!) c'était une façon de les repêcher...*



Une sale histoire, de Jean Eustache (tournage)



Pickpocket, de Robert Bresson

La Gueule ouverte, de Maurice Pialat



On est sorti de tout ça peu après, et maintenant on retrouve le fil qui se tissait par ailleurs : Straub, Godard, Bresson, Pialat, Demy, toi, etc. La situation que tu as très bien décrite sur la création, on la retrouve, à mon avis, dans la critique.

Eustache. Les échos que j'avais eus des *Cahiers*, c'est : « Je les achète toujours ou je suis toujours abonné, mais je ne les lis plus, je ne comprends pas », de la part de gens tout à fait ouverts, estimables. Ce qui me faisait de la peine, à moi, c'est que les *Cahiers* avaient fait, pendant un certain nombre d'années, se définir l'ensemble de la presse de cinéma qui les taxait déjà d'ésotérisme, de délire d'interprétation, etc. A l'époque des querelles (avec *Positif*, etc.), l'utilité, l'importance des *Cahiers* dépassait de très loin leur diffusion. Cette influence s'est perdue depuis 68 et ça m'a fait de la peine car j'y étais attaché sentimentalement. A la grande époque cinéphile, et puis ensuite, avec les Fieschi, Comolli, Narboni, on ignorait tout des chiffres d'entrées et des conditions matérielles des tournages, de la production... Aujourd'hui, on n'a parlé presque que de cela... Mais tu voulais qu'on parle du film...

Je ne sais pas quoi dire.

Je ne veux pas me poser de question sur : qu'est-ce que le trou ? Qu'est-ce que le sexe représente ? Ça m'amuse de lire des choses là-dessus. *Libération* et *Le Quotidien de Paris* en ont parlé très sérieusement ; en dehors d'eux, c'est le tabou, le refus. J'ai l'impression que c'est comparable aux attaques contre *Madame Bovary* : comment ose-t-on parler en art d'une femme adultère ? Jusqu'où ira-t-on se souiller ? Quel sujet ira-t-on chercher pour se faire remarquer ?... Je parle du sexe en termes anatomiques, pas du tout en termes moraux. A l'heure où le cinéma porno est autorisé, en parler autrement devient... La censure a mieux compris que tout le monde : « Ce discours est plus évocateur que n'importe quelle image. » Ils semblent avoir compris que la parole a autant d'importance que l'image, au cinéma. Sinon, c'est le refus radical de parler de ça : c'est « sale ». Des gens, à la sortie de la projection au Festival de Paris disaient : « Il faut vraiment s'abaisser » (!).

Cahiers. *C'est drôle, ça ne parle que de ce qui est « au-dessous de la ceinture » et en même temps c'est de l'œil et de l'oreille qu'il s'agit, les organes du haut, « culturellement » valorisés...*

Eustache. On répète que le sexe se passe dans la tête... Quoi qu'il en soit, il faut le regarder en face.

Cahiers. *A propos de l'idée de deux fois : on peut toujours raconter une histoire sale au cinéma si après on passe à quelque chose de culturel. Si on y revient, tout change...*

Eustache. L'histoire racontée une fois peut être acceptée, mais deux fois laissent beaucoup plus incertain qu'une seule. Le discours est beaucoup moins net. Au début, pour ce film, la démarche était très terre à terre. On a toujours dit que les documentaires que j'ai faits ressemblent à des films de fiction comme les films de fiction ressemblent à des documents, et pourtant dans les fictions je n'ai jamais laissé les acteurs improviser, se dire eux-mêmes. Et dans les autres, *La Rosière de Pessac*, par exemple, je ne suis jamais intervenu, j'étais à l'abri derrière la caméra. Là, c'est tout à fait simple : revenir à un cinéma hollywoodien, dans le sens d'un langage classique où chacun parle à son tour, où les plans viennent les uns après les autres, où une réalité est interprétée par des comédiens, mise en scène et éclairée selon les règles traditionnelles, la fiction au cinéma n'étant, à mon avis, que la mise en scène et l'interprétation. Le scénariste, l'auteur dramatique n'a pas sa place au cinéma, Bresson, par exemple, prend un autre biais. Le cinéma n'est pas une histoire bien contée où l'auteur en sait davantage que le spectateur. Le cinéma, c'est la prise en charge par des acteurs de n'importe quoi. Alors là, je montre la même chose, le tableau et son modèle, pour reprendre les termes de Bresson. Certains peuvent préférer le modèle. C'est comme les tableaux faits d'après des photographies. Cela correspond à l'attitude du peintre qui respecte autre chose que son modèle, qui respecte aussi le matériel dont il se sert. Il ne plie pas le matériel à la ressemblance du modèle, il ne truque pas la peinture, les couleurs, c'est l'anti-trucage dans la création. En littérature on retrouve ça chez Flaubert. C'est scolaire, c'est simple, mais en fait le cinéma est dans une telle confusion que j'essaie de prendre les choses à zéro, même si ça ne sert à rien. Mais je sais que de toutes façons c'est passionnant, les leçons. En même temps, c'est très provocateur aussi, dans le sens de stimulation du sang.

Le sujet, je l'avais tellement digéré depuis des années que je ne peux pas en parler – sauf par boutade. J'ai essayé maintes fois de raconter cette histoire, pas comme une histoire que j'avais vécue mais comme un film que je voulais faire, comme un scénario. Et on m'arrêtait toujours : « Je ne veux pas en savoir plus... c'est pas possible ! »... J'ai éprouvé le besoin de faire le film pour raconter cette histoire jusqu'au bout et qu'elle soit entendue.

Dans le film, il est dit qu'aucune femme ne voulait entendre cette histoire ; si elles l'écoutent, là,



Jean-Noël Picq et Jean Eustache (tournage d'*Une sale histoire*)



Le Cochon, de Jean Eustache et Jean-Michel Barjol.

La Rosière de Pessac, de Jean Eustache



c'est parce qu'elles participent à l'écoute de la caméra. Le discours du film n'est absolument pas en opposition avec le discours féministe. Il y est parlé du désir de l'homme. J'espère qu'aucun homme ne se scandaliserait si une femme parlait du désir des femmes par rapport aux hommes. Je sais qu'il y a là un malentendu sans intérêt. Les femmes qui réagissent en tant que féministes dans leurs critiques se trompent complètement de cible. C'est passionnant pour les femmes qu'un homme parle de son désir, enfin, ça devrait les intéresser.

Cahiers. *Si on ne dit pas ça, on ment sur son désir. C'est pourquoi une femme qui ne peut entendre ce discours se fait complice du mensonge.*

Eustache. Mais certains hommes non plus ne peuvent pas entendre ça. L'Américaine qui joue dans le film, quand elle a rencontré Piq, elle savait que c'était lui qui avait raconté l'histoire la première fois, elle pensait qu'il l'avait vécue, elle lui a dit : « Vous savez que 99 % des Américains ne regardent pas le sexe des femmes. Je vous félicite de l'avoir fait. » C'était un point de vue féministe, ça.

Aujourd'hui, où toute provocation, au théâtre par exemple, est possible, une chose aussi polie, aussi chaste, aussi bien exprimée, dans une discussion de salon style Stendhal, peut faire réagir *Le Figaro*, la censure, comme si la peur des mots revenait. Je n'attendais pas ces réactions, je pensais plutôt à une satisfaction de type « jouissance de l'esprit ». Il n'y avait, de ma part, aucune provocation, je trouvais l'histoire très très belle. L'ambiguïté des deux interprétations m'intéressait : un grand comédien qui, d'après un texte, improvise son jeu et Piq qui improvise les effets qu'il va faire sur un texte dont il connaît toutes les idées. Ces deux mêmes textes sont de nature différente. J'ai trouvé ce rapprochement assez instructif. Je ne veux pas parler du trou ou du sexe, je parle plus volontiers de ces détails techniques, qui ne sont pas passionnants, en vérité. Il y a trois semaines, je suis allé à Vienne présenter tous mes films, on m'a demandé de discuter avec le public. Le premier jour, la discussion était tellement désolante que j'ai décidé, ce qui ne me ressemble pas, de présenter les films avant, plutôt que d'en discuter après. Je me suis aperçu alors que je parlais beaucoup mieux de mes premiers films, de ce que j'avais voulu faire, de ce que j'avais fait. Pour exprimer ce que j'ai voulu faire, il me faut énormément de temps. C'est pourquoi je préfère aujourd'hui ne pas parler d'*Une sale histoire*, et que les gens se révèlent. J'ai pu constater que « l'évolution des mœurs », c'est de la frime et que le fond des tabous demeure.

(Propos recueillis par Serge Toubiana).



Une sale histoire, de Jean Eustache
(Michel Lonsdale)

Sur "Une sâle histoire"

par

Bernard Boland

Une sale histoire est l'histoire d'un désir : histoire qui se donne comme la recherche de l'objet réel d'un vrai désir. Cette course folle à la vérité de son désir précipitera le personnage du récit dans l'empire du semblant, chute repérable dans l'énoncé même du récit. On y reviendra. Cependant, l'ensemble du film lui-même est déterminé par la problématique du personnage, aboutissant ainsi à un dispositif filmique donné par le plus-de-semblant. Je voudrais essayer de démontrer que c'est dans la mesure même où le désir de plus-de-réalité à l'œuvre dans le film équivaut à un plus-de-semblant que de cette histoire de désir peut surgir le désir.

Raconter une histoire, c'est faire confiance au récit dans son pouvoir de dire les événements tels qu'ils se sont passés ; c'est en effet le récit – le syntagme narratif – qui produit cette idée de la réalité des événements : ce qui est arrivé. Réalité qui a le plus grand rapport avec l'imaginaire. Spécularisation du sujet dans le « moi » du héros et aussi spécularisation du temps dans le « temps du récit », la suite logique des événements. Eustache aurait pu filmer cette histoire : *« J'ai commencé à écrire un scénario mais ça n'allait pas »*, dit le réalisateur joué par Jean Douchet. Nul doute que ce metteur en scène est paresseux, ne veut pas jouer le jeu du récit filmé, avec les problèmes artificiels de forme que cela pose. Et puis, comment faire apparaître le sujet en tant que tel dans le récit filmé ? Il va donc demander à la personne censée avoir vécu l'histoire de venir la raconter. Mais là, autre difficulté : cette personne filmée en train de raconter va devenir une sorte d'acteur qui va jouer un rôle au détriment de la réalité. C'est pourquoi le réalisateur va faire appel à un acteur professionnel qui va assumer le personnage. Bien sûr, nous, spectateurs avertis, savons que Michel Lonsdale va du même coup *créer* ce rôle, l'interpréter dans sa vérité d'acteur. Mais tout se passe comme si cette réalité-là, le réalisateur, un peu bizarre, n'en voulait pas, faisant intervenir, dans un deuxième film, le personnage présumé acteur réel du récit. Il relègue la belle performance de Lonsdale dans le semblant. Et nous, spectateurs avertis, savons qu'il n'y a jamais que des acteurs et que c'est dans leur jeu que réside la vérité « hic et nunc » du spectacle, nous sommes pris d'un doute : au-delà du « jeu » de Jean-Noël Piq, une dimension supplémentaire, imprévue, perturbante pour notre plaisir de spectateur savant apparaît ! Et si c'était vrai ? Si cette histoire s'était bien passée avec ce type qui la raconte ? Dimension constitutive du semblant que cette désignation de la réalité ; comme un nouveau tour de semblant par-delà tout savoir ; encore et toujours illusion de réalité qui recouvre tout savoir sur la réalité de l'illusion.

Mais ce récit de désir est encore marqué du sceau du semblant dans son contenu (ou son projet) qui est de couvrir la femme dans la vérité même de son sexe comme objet réel de désir pour le personnage. Cette vérité est aux toilettes, comme il se doit, et l'on s'attend qu'elle se révèle par effraction, par le trou secret qui fait communiquer les toilettes hommes-femmes. Or ce trou n'est pas un véritable trou, plutôt un angle de fuite, quelque chose qui, remarque le personnage, *« semble faire partie de l'architecture de ces toilettes »*. Autant dire qu'il s'agit d'une porte ouverte, en quelque sorte, et on devine que par cette « ouverture » sur laquelle ne pèse plus aucun interdit, le personnage va retrouver l'objet interdit de son désir : la femme. S'imaginant découvrir la vérité de l'autre sexe en tentant de faire disparaître le semblant (le café, la vie, les femmes, gagner de l'argent, etc.) par une détermination unique, il va, à travers ce trou qui n'en est pas un, être ramené aux petites différences, aux différences imaginaires : classer les sexes d'après leurs qualités : beau, petit, laid, etc. Cela avec une croyance nouvelle, un plus-de-semblant : c'est qu'il vient de franchir un pas de plus dans l'imaginarisation de l'autre sexe. A ce niveau de la narration (ce n'est pas le seul nous le verrons plus loin), ce personnage est davantage encore aveugle à la vérité de son propre désir, ce qu'il méconnait c'est que le « faux » désir de l'homme pour les petites différences imaginaires de la femme n'est possible que parce que ce semblant est accroché à l'autre.

Mais pourquoi raconter cette histoire à des femmes ? Il n'y a évidemment qu'une seule réponse possible : pour leur plaire. Exhibant sa découverte de son « vrai désir » comme « vérité de la femme », le narrateur offre en cadeau, en moyen de séduction, en demande d'amour, son moi imaginaire. Seulement, comme toute demande d'amour, celle constituée par ce récit n'est pas simple – les femmes sont convoquées dans le film comme représentantes de *la femme*. C'est-à-dire comme objet du véritable désir et en même temps, à titre de destinataires, comme garantes de cette vérité. Elles devront consacrer cette vérité, en l'occurrence en « n'aimant pas », en fuyant, tout comme la « vamp des toilettes » stupéfaite d'avoir été découverte et qui a donné par là la plus belle preuve d'amour que le personnage pouvait espérer. Conjonction impossible, bien sûr, et dont l'impossibilité est bien marquée dans cet extraordinaire moment où les femmes, extirpées de leur mode d'être habituel, par exemple en conversation autour de ces tables que l'on voit au fond, sont convoquées comme représentantes de *la femme*, pour écouter le scandaleux récit. Ce qui passe à ce moment sur ces visages gênés, c'est la *résistance du réel*, résistance de la part de ces femmes à assumer l'être

imaginaire qu'on voudrait qu'elles soient. Cette résistance se poursuivra par ces acquiescements hasardeux à de supposées demandes : « c'est très bien », « je vais faire cela pour vous », « je vais aussi vous regarder » etc. Jusqu'à ce que sur les ruines d'un récit qui se défait, et dans la confusion d'un échange dialogué, apparaisse la parole pleine, le désir.

Je voudrais maintenant revenir au récit même et à son aspect de désir honteux et obscène pour tenter de percevoir, dans et par le semblant, ce qu'il nous livre de ce que le narrateur affiche : un désir singulier.

Le récit est celui d'un sombre voyage, d'une descente aux enfers, qui exclut le personnage du rang des hommes et de la normalité. Mais cette descente qui est censée le mener vers la vérité de son désir n'est pas exempte d'ambiguïtés quant à cette vérité. La singularité dont il fait état est celle d'un sous-groupe infra-humain, celui des « hommes des toilettes », avec leurs cravates faussement respectables, et leur front luisant d'une sueur indigne. Société d'initiés avec ses propres rites, comme le claquement indicatif des talons ? C'est ce que ce personnage en mal de dignité, en mal de codes culturels, voudrait suggérer ; pour en faire partie il s'adressera à son ami, le Grand Pervers qui le fera entrer dans le cercle. En fait, croit-il, « il n'est pas comme eux », et il rappelle cette remarque des garçons de café qui l'a, en réalité, décroché du monde des hommes pour lui faire découvrir son désir. « Je ne suis pas comme eux » continuera-t-il à affirmer en sourdine, démentant par là la référence culturelle rassurante à l'initiation mais en exposant ainsi, par la dénégation, sa parole de dupe. Mais c'est aussi par là que, brusquement, quelque chose s'actualise, que le personnage du récit se confond avec le narrateur : ce dernier n'a-t-il pas lui aussi une cravate, représentée par le récit limpide et cru, ce récit bataillien raconté avec l'art du XVIIIe siècle ? N'est-il pas en train de faire croire que, tout comme les hommes des toilettes veulent paraitre respectables, lui aussi fait partie des hommes ? C'est dans cette apparition ostentatoire de « l'homme », de ce personnage-narrateur constitué imaginairement comme homme, comme attribut, comme cravate exhibée devant cette assemblée de femmes, que peut être appréhendé quelque chose de ce qu'il nous dit être son vrai désir, à savoir ce que le récit nous expose « au premier degré » : regarder l'autre sexe et par là regarder sa castration, son anéantissement comme homme. Processus qui ne peut s'effectuer que dans et par les les représentations imagées ; c'est bien pourquoi la cravate et le front luisant, le personnage ne peut se les attribuer, car ce qu'il y lit ce sont les représentations de son désir.

D'où sûrement cette impression générale de malaise et de séduction mélangés que laisse le récit : *« Que le livre le plus incongru soit finalement le plus beau livre, et peut-être le plus tendre, cela est tout à fait scandaleux ».* On connait ce jugement de Blanchot sur *Mme Edwarda* de Bataille. Dans la logique de cette formule je crois qu'on pourrait donner pour le film de Jean Eustache un tour de vis supplémentaire : que ce film qui se donne comme le récit d'un désir le plus singulier soit finalement cela même pour quoi il se donne.

Bernard BOLAND.

Troisième Festival de Paris

Du 2 au 8 novembre s'est tenu, à l'inévitable *Empire*, le troisième Festival cinématographique de Paris. On sait qu'une menace pèse sur l'avenir de cette manifestation, pas assez publique paraît-il. Si l'on peut nourrir les craintes les plus vives devant ces projets de « réorganisation » (qui évoquent plus une « reprise en main », générale, d'ailleurs, dans le secteur du cinéma, cf. dans ce numéro, l'entretien avec Jacques Doniol-Valcroze à propos de l'Avance sur recettes, et l'offensive contre l'I.D.H.E.C., sur laquelle nous reviendrons), on ne saurait néanmoins se cacher l'actuelle dysharmonie du fonctionnement de ces journées. Celle-ci tient surtout à un certain divorce entre l'organisation et la programmation : d'un côté le mauvais goût S.F.P., l'ambiance de salle de congrès, la multiplicité des contrôles, l'aménagement si peu accueillant de l'espace, qui font de l'Empire un lieu hautement antipathique, et peu adéquat aux films présentés. De l'autre une programmation originale et même risquée *(La Vocation suspendue* de Raul Ruiz, *Une sale histoire* de Jean Eustache), cinéphilique (Chytilova, Terayama, Ivory) et procédant d'un véritable désir – étranger à toute mode – d'offrir un panorama des diverses cinématographies mondiales, la plupart mal ou inconnues du public parisien. Mais ce sérieux culturel et ce refus de la facilité, propre aux choix de P.-H. Deleau (dont témoignent par exemple les rétrospectives indienne . ou hongroise . le choix d'un certain nombre de films iraniens, canadiens, etc.), pourraient-ils longtemps coexister avec la « politique de prestige » qui risque d'être mise en place ? Que Deleau doive aujourd'hui se justifier de programmer *Le Fond de l'air est rouge* de Marker, et se laver du soupçon de politisation, augure mal évidemment de l'avenir de cette manifestation.

Aux antipodes de la Quinzaine des réalisateurs, on imagine que certains, déjà, rêvent de faire du Festival de Paris un nouveau Deauville : vedettes, visons, chapeautage politique et films « aimables » : tout cela, bien sûr, au nom du sacro-saint « public » !

P.K.

Dans les pages qui suivent, nous ne rendons pas compte de l'ensemble des films présentés au festival, dont beaucoup ont été depuis distribués à Paris, mais d'un certain nombre seulement, provenant principalement des pays de l'Est.

1. Sept films hongrois

1. *Sept films + un. Hors jeu* de Peter Szasz, *Reflets* de Reszo Szoremy, *Le Voyage en Angleterre* de Istvan Darday, *Le Diable bat sa femme et marie sa fille* de Ferenc Andras, *Une vie toute ordinaire* de Imre Gyongyossy et Barba Kabay, *Les Créateurs d'un mythe* de Andras Lanyi, *Souvenir d'Amérique* de Gabor Body : sept films présentés salle Violine pendant le dernier Festival de Paris, section « Perspectives du Cinéma Hongrois ». Et *Elles deux* de Marta Meszaros, en sélection officielle. Huit films dont j'ai été le curieux et reste l'étonné.

2. *Un ton nouveau :* telle est l'impression première. Sacré vieux « ton nouveau » qui fait retour tous les cinq-dix ans sous le feutre ou le plomb des critiques, mais jamais en même temps ! Ton nouveau, me suis-je laissé impressionner, mais pour savoir s'il est vraiment nouveau, ce ton, il me faudrait avoir une vue plus large, moins sporadique, de la cinématographie hongroise, car il n'est peut-être nouveau que pour moi, que parce que je l'entends *à nouveau*. Et de fait, ce que j'ai cru percevoir à travers ces huits films, plus ou moins fort selon chacun, ressemble beaucoup au ton nouveau des films hongrois – mais aussi polonais et tchécoslovaques – des années 60. S'était-il affaibli ? A Prague, sûrement, et même anéanti. Mais à Budapest ? De loin en loin je me souviens d'un Bacso, d'un Meszaros qui quelque peu dé-tonait...

3. *Précaution élémentaire.* Ton nouveau ou retrouvé, de ces sept films plus un n'extrapoler aucune conclusion : ni sur le cinéma hongrois, ni sur la société hongroise. Ne pas les emballer en généralisations abusives. Ne les prendre ni à caution, ni à témoin, encore moins en otage. Les considérer simplement comme des pellicules. Comme des films faits en Hongrie ces dernières années. Comme des faits.

4. *Autre fait. « Le jeune écrivain hongrois Miklos Haraszti, auteur de l'ouvrage* Salaire aux pièces (éd. du Seuil), *s'est vu refuser, pour la deuxième fois en quelques mois, par les autorités de son pays, un visa pour se rendre en Allemagne fédérale où il vient d'obtenir une bourse d'études d'un an. La décision du ministère de l'Intérieur hongrois se fonderait sur le fait que le frère de l'intéressé, Peter, a émigré illégalement en Suède en 1974 ».* Information publiée par *Le Monde* le jour même où le Festival de Paris ouvrait à notre curiosité étonnée sa perspective sur le cinéma de ce pays que les journalistes désignent souvent comme la « vitrine du socialisme ». Je le répète : ne nous emballons pas.

5. *De quel œil,* je les regarde ces films ? Sûrement pas du même œil qu'un spectateur hongrois. Je m'en laisse probablement davantage conter que ces jeunes ouvriers (dont parle Haraszti, p. 39 de *Salaire aux pièces)* à qui la direction fait projeter un film éducatif sur les « Règles de sécurité dans les usines » – « *avec les vedettes favorites des cabarets de Pest »* – et qui rivalisent de goguenardise à l'égard du scénario, des dialogues, des gags : « *Ils les voyaient venir de loin et riaient à l'avance ».*

En présence de ces sept films plus un, dont les ficelles – si ficelle il y a – sont certainement moins grosses que celles d'un film de propagande patronale, je n'ai guère les moyens de rire d'avance et plus d'une fois je me serai laissé piéger par un trompe-l'œil.

6. *Par exemple, Le Diable bat sa femme et marie sa fille,* ai-je raison de le prendre comme une farce plutôt réjouissante, quand une amie hongroise qui l'a vu cet hiver à Budapest où il sortit avec un grand battage publicitaire du style « enfin un film comique hongrois sur la Hongrie d'aujourd'hui », m'affirme qu'elle l'a subi de fort mauvaise humeur ? Là où je vois critiques et notations cruelles pour la bureaucratie, ou tout au moins match nul, elle m'assure qu'il faut lire au bout du compte une valorisation des serviteurs de l'Etat sur le dos des paysans.



Le Diable bat sa femme et marie sa fille, de Ferenc Andras

Le film – premier long métrage de Ferenc Andras, né en 1942 – s'ouvre sur un montage à effets syncrétiques d'insignes religieux et d'insignes de parti offerts aux mêmes étals (étaux ?). L'action se déroule dans un village des bords du lac Balaton, en une seule journée, pas n'importe laquelle : le 20 août. Tandis qu'à Budapest on fête la Constitution, au village on célèbre le patron local, saint Etienne. Les échos des cérémonies de l'Etat socialiste parviendront tout au long du jour et du film par la télévision continûment branchée que personne ne regarde (dispositif proche de celui d'*Une journée particulière).* Dans une belle et vieille maison entourée de vignes, toute une famille de paysans, plutôt aisés sinon riches, s'apprête à recevoir une parente de la capitale. Avec une certaine fébrilité : c'est que la belle-sœur amène avec elle son patron, un haut fonctionnaire qui vient inaugurer une autoroute dans la région. Il y aura aussi sa femme et sa fille. On tue des volailles, on prépare une grande bouffe. Pour honorer le bureaucrate et, espère-t-on, entre café et pousse-café, lui soutirer un coup de piston en faveur de la fille que ses parents voudraient

installer à la tête du Syndicat d'initiative, lequel pourrait loger (beau loyer en perspective) au premier étage de leur grande maison. Au milieu de tous ces agités, le grand-père, médaillé pour sa participation à la Commune de 19 et aussi, ai-je cru comprendre, à la Révolution soviétique, promène ses souvenirs gâteux et s'enorgueillit tout autant d'avoir été un soldat rouge que, cheminot, le chef du « train doré » qui transporta, dans les années 30, le cardinal Pacelli, futur Pie XII, au Congrès eucharistique de Budapest. Puis c'est l'arrivée des invités tant attendus, en grosse Mercedes et chauffeur de style. Alors on assiste au face à face de deux mondes qui essaient de s'éblouir mutuellement avec leurs avantages et privilèges respectifs. Ville/campagne, mode vestimentaire/richesses du terroir, pouvoirs discrétionnaires/bien accumulés. Côté ville, seules les femmes (l'épouse pimbêche, la fille minette, la secrétaire vamp) jouent la parade : le haut fonctionnaire n'entre pas dans le jeu, il reste à l'écart de toutes les manigances. Mais est-ce par moralité ou par manque de savoir-jouir ? C'est visiblement un triste sire, un pisse-vinaigre, un ulcéreux. Il suit un régime et à l'heure du festin, ô déception, n'accepte que du bouillon. Tandis que ses hôtes s'empiffrent, bons vivants et jouisseurs sans complexe. Et que sa femme se laisse gagner par la complicité grasse des paysannes, et l'envie.

Voilà. Il me semble que cette comédie de mœurs charge aussi bien les uns que les autres. Quelle que soit la classe, pardon, la couche (des classes, par décret, il n'y en a plus) à laquelle ils appartiennent. Je ne vois pas que le « docteur » de la capitale s'en tire mieux que les profiteurs de village.



Le Voyage en Angleterre, de Istvan Dorday

C'est bien là le *hic*, m'objecte mon amie hongroise, qui me signale à ce propos que l'une des plus fréquentes autojustifications des serviteurs de l'Etat aujourd'hui consiste à dire : regardez les ceux-là, pendant que nous nous crevons à bâtir le pays, eux, ils ne pensent qu'à accumuler, à bien vivre, à jouir.

7. *Mais si la preuve par l'ulcère* – à quoi *Le Diable bat sa femme*... diaboliquement obéirait, comme pas mal d'œuvres du même acabit – est tout ce qu'il reste d'argument aux propriétaires de l'Etat ouvrier (et paysan) pour légitimer leur pouvoir, n'y a-t-il pas là quand même matière à se réjouir ? Et pour ce qui nous occupe : le cinéma, cela ne signifie-t-il pas tout simplement *la fin du héros positif ?* Pour le moins, son impossibilité momentanée, son inopportunité, son inefficacité. Et ça, ceux que l'on appelle les masses n'y sont peut-être pas pour rien.

Et certes, s'il semble bien qu'il soit actuellement impossible dans un film de tourner en dérision ceux d'en-haut sans du même revers de main maltraiter ceux d'en-bas (l'égalité devant le ridicule serait même la règle number one du réalisme dégelé), il paraît non moins certain qu'à perdre ainsi une à une leurs plumes les maîtres un jour finiront par y laisser bien plus, leur ramage.

Déjà plus beaucoup ne les écoute...

8. *La surdité résiste.* Etre sourds et le rester : réponse d'en-bas aux ulcères d'en haut – c'est ce que je déchiffrerai dans *Le Voyage en Angleterre*, premier film de fiction d'Istvan Darday, auteur de documentaires (film qui, curieusement, offre pour commencer le même étalage que *Le Diable*... d'objets religieux et de bibelots politiques).

Mission délicate pour Anna Forgo, responsable des pionniers d'un district rural : trouver un adolescent pour représenter dignement la région dans un groupe de 25 pionniers qui iront en Angleterre. L'élu doit avoir 13-14 ans, un physique avenant, être bon élève et d'origine ouvrière ou paysanne. Et jouer d'un instrument de musique. L'oiseau rare ? Après bien des déconvenues (l'enfant ne satisfaisant jamais à toutes les conditions), elle déniche enfin dans un petit village un joueur de guitare, plutôt branché sur la pop, auquel un professeur de musique apprend vite une chanson boy-scout pour le rendre plus présentable. Désigné comme élu – lui, il ne demandait rien, tout se passe entre bureaucrates au téléphone –, il faut qu'il soit conforme. C'est le monde à l'envers. Et l'on assiste à une stupéfiante entreprise de conformisation, de remodelage. Puisqu'il a été retenu, par un ordre venu d'en-haut, l'heureux candidat doit tenir dans le moule. Les responsables locaux font du zèle, comme ces flics qui veulent absolument faire rentrer un suspect dans un portrait-robot. Sauf qu'ici ce n'est pas de crime qu'il s'agit, mais de bonheur. Un voyage à l'étranger, mazette, qui dédaignerait ça (surtout quand tant de gens se voient leur passeport refusé) ! Personne évidemment. Et pourtant les parents de la copie conforme, qu'une voiture officielle est allée quérir dans les champs pour qu'ils signent l'autorisation de voyage, s'engageant du même coup à fournir à leur fils des cadeaux folkloriques pour les petits Anglais et de l'argent de poche, reviennent bientôt sur leur décision. Ils ne sont plus d'accord, leur fils n'ira pas en Angleterre. Alors le film narre par le détail toutes les manœuvres, toutes les pressions qu'ils subissent. Ils en triompheront en restant sourds à toutes les injonctions, à tous les accommodements. Leurs motifs, le film – et c'est là sa force – les laisse dans l'ambiguïté. On ne peut savoir, sauf si soi-même on prend parti, s'ils s'obstinent par arriération, peur de la modernité, retard sur le progrès, ou par secrète et instinctive résistance à un abus de pouvoir, au commandement du bonheur obligatoire. Quant à moi, je me dis que leur imperméabilité intraitable appartient moins au passé qu'à l'avenir.

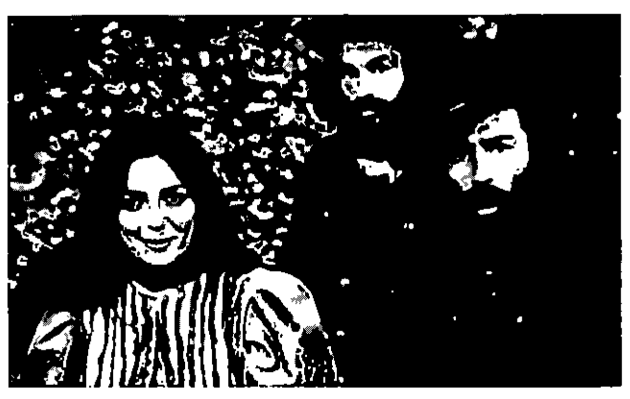
9. *J'écarte les mailles de la fiction* pour voir respirer le réel, les mailles du réel pour voir impitoyable, désillusionnée, ironique, farceuse, naître une autre fiction. Loin des phrases et des promesses, les codes craquent, flottent, se désagrègent. Loin de la révolution... Même si nulle part personne ne peut jamais totalement se soustraire à lui, le régime ne règne pas partout en maître. Ici il hésite, là il clapote, ailleurs il piétine. Il s'essouffle à rassembler, il s'épuise à diviser. Souvent il transpire en vaines pertes. Parfois il se casse les dents. Et s'écaille sa carapace. Tous yeux écarquillés, je mesure – et j'en jouis – l'écart entre les carcans d'Etat et les carcasses vivantes.

Cet écart, que l'art autorise à force de revendiquer sa propre autonomie, certes se voit borné par l'interdit majeur de filmer

le pouvoir (comme l'a très justement formulé S. Daney, *Cahiers n° 256, Le discours off*) mais, du coup, peu d'œuvres comme certains films des pays de l'Est, poussent aussi loin la mise à plat quotidienne de l'Etat, sa dissémination civile. Selon l'art du ricochet. Ruses, feintes, défis, faux mouvements, esquives, compromis, dettes, demi-oui, non ambigu : toute une gamme de réactions adaptées où s'exposent à la fois comment le pouvoir pétrit tous les désirs, même les plus privés, et comment les désirs, fût-ce les plus publics, s'évertuent à se dépêtrer du pouvoir.

10. *Pour finir*, je ne parlerai pas de *Hors jeu* (histoire un peu lourde d'un arbitre de football qui se prend très au sérieux). Je ne dirai rien de *Reflets* (pénible histoire d'une fille qui se mure dans le mutisme) si ce n'est que j'aime bien le plan où elle déchire ses papiers d'identité. Je ne dirai qu'un mot d'*Une vie tout ordinaire* (celle d'une vieille paysanne qui grimpe encore dans les arbres, rouit le lin de ses pieds nus dans l'eau d'un marécage et finit par réaliser son vœu d'aller voir son fils à Londres, sans doute un émigré de 56) : c'est beau, en noir et blanc et en 1,33. Je dirais bien quelque chose de ces *Créateurs d'un mythe* (qui se disputent pour l'emplacement du tombeau de Petofi, le poète révolutionnaire, mort à la bataille de Segesvar) si j'avais compris qui était qui. Je ne m'attarderai pas sur *Elles deux*, sauf pour dire que Marta Meszaros me paraît être la plus subtile des cinéastes de la dépositivation en ce sens que justement elle part de certaines valeurs morales de la positivité socialiste (travail, dévouement, amour, fidélité) et traque en elles ce qu'elles investissent ou refoulent de pulsions libidinales, pulsions quasiment absentes de toute la cinématographie socialiste, absentes comme telles, absentées. Meszaros, au fil de ses films où elle se révèle une remarquable directrice d'acteurs, d'actrices, cerne au plus près ce que représente de dramatique, individuellement, la déstabilisation du héros positif et la recherche d'une moralité personnelle hors des canons de l'Etat.

Mais je voudrais signaler l'intérêt de *Souvenir d'Amérique*, premier long métrage de Gabor Body. D'abord parce qu'il se situe dans l'eventail des évitements, dont je parlais plus haut,



Souvenir d'Amérique, de Gabor Body

à cette pliure précise : le sujet historique. Comment parler du destin d'une révolution, du devenir-répressif des révolutionnaires ? En passant par l'Amérique. Le film met en scène des officiers hongrois, acteurs révolutionnaires des luttes pour l'indépendance de 1848-49, émigrés aux Etats-Unis pour fuir la répression. Ils se mettent au service des Nordistes, pendant la Sécession, avant de devenir massacreurs d'Indiens, flics ou agents du capitalisme. L'un d'eux est plus ou moins l'inventeur d'un instrument géodésique et travaillera après la guerre pour la compagnie qui construit le chemin de fer vers l'Ouest. Le second motif d'intérêt du film est là, dans cet appareil de mesure et de visée. Il in-forme le film, est le prétexte ou le moyen de tous les effets de déconstruction propres à miner les codes du film historique jusqu'à faire éclater ses limites, sa vanité. Cadre dans le cadre, iris, lunettes, images inversées, renversées, raturées, traversées de pointillés, marquées de croix de visée, ralenti, flou, saccades, déchirement, rayures, voilages, musique saturée ou inscrite sur la pellicule : procédés habituels d'une certaine avant-garde, du cinéma underground, que l'on est d'abord surpris de trouver appliqués ici, mais qui très vite conduisent à s'interroger sur une certaine façon de faire l'histoire.

Jean-Paul FARGIER

2. Entretien avec Marta Meszaros

Cahiers. *Vous avez réalisé beaucoup de documentaires avant de passer aux films de fiction. Comment êtes-vous passée de l'un à l'autre ? Et dans vos films de fiction, l'aspect précis, informatif, provient-il de votre travail documentaire ?*

Marta Meszaros. Les documentaires, pour moi, c'était avant, tout une école, une école de cinéma et aussi une façon d'apprendre à mieux connaître mon pays. J'ai vécu très longtemps en Union soviétique, j'y suis partie très jeune, j'y ai fait mes études et quand je suis revenue, je ne connaissais pas bien la vie dans mon pays, la Hongrie. J'ai donc fait des documentaires très, très classiques. Dans mes films de fiction, au contraire, je reconstruis entièrement les situations, les histoires. Cela ne vient pas d'un regard documentaire sur la vie. Je travaille beaucoup avec les comédiens et je leur laisse beaucoup de possibilités d'improvisation. Je n'écris jamais de scénario sans savoir qui jouera le rôle principal et j'écris souvent mes histoires en fonction de la personnalité des comédiens avec qui j'ai envie de travailler. Ça a été le cas pour *Adoption* et Cati Berek, pour *Neuf mois* et Lily Monory. Pour *Elles deux*, c'est pareil ; je l'avais écrit au départ pour Lily et Jan Nowicki, qui était déjà son partenaire dans *Neuf mois*, mais j'ai été longtemps bloquée parce que je ne trouvais personne pour jouer le rôle que joue finalement Marina Vlady. Et le film que je finis en ce moment, l'idée m'en est venue à partir de Jan Nowicki et de la petite fille qui joue dans *Elles deux* et que je trouve très bien.

Cahiers. *Même si ce n'est pas votre point de départ, on a l'impression que vous accordez une grande importance aux notations précises, aux détails, et à leur intégration au cours de la fiction. Dans* Elles deux, *par exemple, j'aime beaucoup la première scène, quand Marina Vlady ouvre son sac dans le train et relit le télégramme qu'elle a reçu...*

Meszaros. Il y a, au départ, un parti pris de réalisme et les détails viennent ensuite, en cours de tournage. Dans cet exemple, je savais que si je faisais lire à Marina Vlady ce télégramme au moment même où elle le reçoit, il aurait fallu un gros plan, qui n'aurait été qu'un gros plan de Marina Vlady. Alors que là, en plan large, dans le train, c'était très différent : il n'y avait pas de dramatisation et ce n'était plus Marina Vlady mais Mari, dans une situation précise. Pour moi, c'est très différent du travail que je faisais dans mes documentaires, là il y avait un énorme travail de documentation tandis que dans mes films actuels, il n'y a rien de ce genre. Pour moi, c'est plutôt du réalisme, plus proche de l'école russe ou de l'école anglaise (comme les premiers films de Richardson) que du néo-réalisme italien auquel vous êtes beaucoup plus habitués, ici. Chez moi, les détails ne sont jamais pris dans la vie quotidienne, intime, comme ceux qui constituent le jeu d'Anna Magnani, par exemple. Ça ne m'intéresse pas du tout. C'est plutôt un réalisme qui porte sur des situations sociales, sur des faits, que je présente d'une façon assez sèche. Je commence toujours par *situer* un personnage : voilà, elle travaille, elle fait tel ou tel travail, on voit ce travail et c'est seulement après que s'enclenche la fiction. Il n'y a pas pour moi de fiction psychologique possible sans cette présentation concrète de la situation sociale des personnages. Dans *Adoption*, elle travaille dans une fabrique de bois (et l'on voit le bois, la poussière, les copeaux). Dans *Elles deux* même, on voit et on apprend que Marina Vlady est directrice d'un foyer d'ouvrières, on voit et on apprend qu'elle a des difficultés dans son travail, que ce n'est pas toujours facile, etc. Tout cela fait partie de la construction de mes films, de leur dramaturgie. Ils ne sont pas du tout linéaires : je filme, j'enregistre des moments précis, des faits, et c'est seulement après, quand le film est terminé, que l'on peut comprendre les conflits qui étaient présents dans ces moments.

Cahiers. *C'est également très net au niveau de l'espace. Dans vos films, les gens se déplacent beaucoup, on voit des trajets, des trains, des gares, très précisément ; mais on n'arrive jamais à situer un lieu par rapport à un autre, géographiquement ou temporellement. Ces lieux correspondent à des moments, eux aussi. Est-ce un procédé d'écriture ou bien est-ce aussi parce que, en Hongrie, on se déplace beaucoup, et qu'il y a une plus grande mobilité ?*

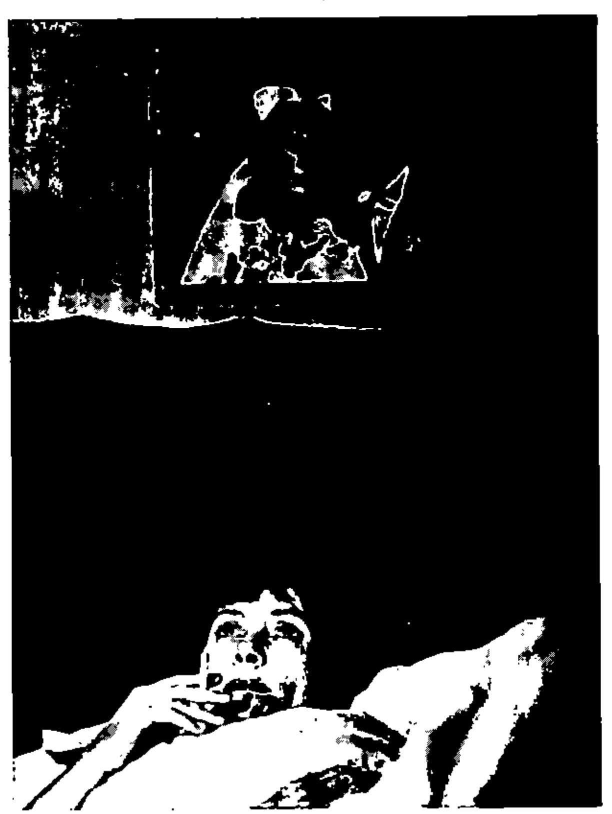
Meszaros. Ce n'est pas parce que ça se passe comme ça en Hongrie, c'est moi qui veux que ça se passe ainsi. Dans mes films, les histoires sont banales, il ne se passe rien d'extraordinaire, c'est même un peu toujours la même chose, sauf que ça change de lieu à chaque fois. Ce sont les déplacements qui nourrissent les conflits et les changements. Le conflit entre Marina et son mari, par exemple, vient du fait qu'elle a changé de travail et qu'elle ne rentre plus tous les jours à la maison à cinq heures. Elle est soudain *ailleurs* et c'est ça qui va changer toute sa vie, sa conception du mariage, de la famille. Et ça, effectivement, ça m'intéresse beaucoup : quand quelqu'un change de place, géographiquement, socialement, ça déplace tout le reste . Qu'est-ce que c'est que la « famille », le « mariage », la « vie » ? On reste dans des banalités tant qu'on ne s'intéresse pas à ce qui *constitue* la famille. Quand on y change quelque chose, de l'extérieur, soit le lien fonda-



Neuf mois, de Marta Meszaros



Adoption, de Marta Meszaros



mental subsiste et la famille aussi (mais autrement), soit tout s'effrite et il ne reste rien. C'est ce qui se passe pour Marina Vlady et sa famille. Pour la famille formée par Lily, Nowicki et la petite fille, c'est le contraire : c'est un couple qui se dispute toujours, qui n'arrive pas à vivre ensemble, ni séparément ; lui boit beaucoup et elle est un peu bizarre. Ce qui se passe entre eux est ce qui m'intéresse le plus, c'est plus profond. C'est justement parce qu'il n'y a pas dans leur union toutes ces structures banales qu'on peut y entrevoir autre chose. Et moi, je cherche toujours dans mes films à provoquer, à bousculer les habitudes, pour voir ce qu'il y a dessous.

Cahiers. Elles deux, *est-ce que cela veut dire que les rapports entre les deux femmes sont ce qu'il y a de plus important dans le film ?*

Meszaros. Non. La traduction du titre est très mauvaise. En hongrois, c'est intraduisible : ce n'est pas « elles » qui compte, mais « deux », c'est la notion de dualité, c'est-à-dire *deux à deux*. Ils sont trois personnages principaux, mais considérés à chaque fois par couple. Comme le film est déjà passé au Festival de Paris sous ce titre, c'est difficile de le changer maintenant. Cette traduction doit sans doute quelque chose au féminisme qui est un peu devenu une mode, ici.

Cahiers. *Est-ce qu'il n'y a pas ambiguïté dans vos titres ? Par exemple,* Adoption *ne correspond qu'à la dernière image du film et avec* Neuf mois, *on croit qu'il s'agit d'une histoire de grossesse...*

Meszaros. C'est vrai. *Adoption* est mal traduit (même si c'est littéral) parce que chez nous « adoption » a un sens beaucoup plus large que le fait précis d'adopter quelqu'un, cela veut dire aussi bien : s'adapter à une situation. Le hongrois est une langue très difficile. Quant à *Neuf mois*, c'est différent, c'est moi qui l'ai voulu à cause de cette dernière image d'accouchement, à laquelle je tiens beaucoup. Mais peut-être qu'ici, avec la mode du féminisme, ça perd beaucoup de son originalité...

Cahiers. *Même si le rapport entre les deux femmes n'est pas le centre du film, c'est ce que je trouve de plus réussi et de plus complexe aussi. Quand elles s'épient à travers la porte, par exemple, où la scène de Mari repoussant Lily dans la forêt...*

Meszaros. On représente toujours les rapports entre les femmes de la même façon : elles échangent des habits, elles parlent de choses intimes etc. C'est vrai que c'est très féminin, les hommes ne font jamais cela. Dans *Adoption*, on les voit se passer une chemise de nuit, etc., et il y a une complicité physique entre elles. Mais ce n'est pas si simple, il y a des heurts aussi, quand le garçon vient, par exemple, ou au début, quand elles se blessent. Le rapport entre elles est conflictuel. L'une est jeune et l'autre plus âgée et cela déjà compte. Dans *Elles deux*, les deux femmes sont attirées l'une par l'autre, mais justement parce qu'elles sont totalement différentes, leur rapport est difficile. Et ce qui est important, c'est que Marina n'aime pas seulement Lily mais aussi Nowicki et la petite fille.

Cahiers. *Ce qui m'intéresse aussi dans vos films, c'est le départ banal des situations, leur côté presque « nous deux » : elle aime une homme marié, où un homme qui boit et se dégrade etc. enfin toute la gamme des amours impossibles. Et à partir de là, vous arrivez à saisir des intensités, à leur restituer une ampleur...*

Meszaros. Oui. Prenez *Neuf mois*, c'est très banal. Mais dès le départ, il y a quelque chose d'un peu tordu, de l'ordre de la



Marta Meszaros



Neuf mois, de Marta Meszaros



Adoption, de Marta Meszaros



provocation dont je parlais tout à l'heure. Ici, c'est le fait que Lily a déjà un enfant sans être mariée, qu'elle continue à étudier tout en travaillant et qu'elle va faire un autre enfant. A partir de ces petites distorsions, je peux parler concrètement de leur amour, de leur rapport etc. Souvent, on me dit que c'est l'histoire d'une séparation mais je ne crois pas : elle a encore envie de vivre avec lui, même avec tous ses problèmes. La fin du film n'est pas la fin de l'histoire, seulement un moment où ça reste ouvert.

Cahiers. *Est-ce que vous avez vu des films de femmes d'ici ? Et celui de Chytilova ?*

Meszaros. Non et je le regrette parce que j'aimais bien ce qu'elle faisait. Je ne sais pas pourquoi elle s'est arrêtée de filmer depuis si longtemps. J'ai vu aussi beaucoup de films d'Agnès Varda, j'aime beaucoup les premiers et même le dernier, bien que ce soit assez différent. Je le vois comme l'histoire de deux familles, comme une grande fresque. Mais ce n'est pas du tout ce que je pourrais faire, moi.

Cahiers. *Comment vos films sont-ils reçus par la critique et par le public en Hongrie ?*

Meszaros. Ils sont vus. Là-bas, il n'y a pas les mêmes problèmes de sortie qu'ici. Dans l'ensemble, ça marche bien, surtout *Adoption*. *Elles deux* n'est pas encore sorti. Mais dans l'ensemble, la critique n'aime pas mes films.

Cahiers. *En voyant* Adoption, *j'ai eu l'impression d'être devant un film très neuf par rapport à certains clichés du féminisme... un côté violent, charnel des personnages. Et puis aussi cet aspect androgyne : je pense surtout à Lily et à Gyongyver Vighn, la seconde actrice du film, qu'on retrouve dans les deux suivants, avec ses airs de voyou... et même Cati Berek, dans les moments où elle fait de la menuiserie...*

Meszaros. On dit par exemple de Simone Signoret qu'elle est masculine, mais c'est parce qu'elle a, comme femme, beaucoup de personnalité, et bien dirigée, elle est extraordinaire. Le cinéma a construit depuis le début du siècle l'image d'une certaine féminité, l'image de femmes très belles, fantastiques, mystérieuses, genre Dietrich ou Garbo. Cette image, d'une certaine façon, dépassait déjà la féminité. Greta Garbo a d'ailleurs joué un rôle masculin dans *La Reine Christine* et là, c'était possible parce que c'était un personnage historique et aussi parce que c'était Garbo. Ceci dit, en général, je n'aime pas les femmes qui jouent des rôles masculins. Parce que je suis femme, j'aime les enfants, j'adore les hommes et j'aime aussi les femmes. Seulement je n'aime pas le féminisme à la Liliana Cavani qui dit qu'elle ne peut travailler, faire un film qu'avec des femmes, vivre qu'avec des femmes. C'est son tempérament, d'accord, mais je trouve ça complètement faux au niveau d'une vision globale. On ne peut changer la situation sociale en éliminant les hommes. Il y a des hommes, il y a des femmes, on n'y peut rien changer, même si dans leur rapport il doit y avoir une continuelle bagarre. L'amour est devenu tout un travail. L'image de la féminité change : rien qu'au niveau des vêtements, du maquillage, sous l'influence des femmes qui travaillent. Mais la femme est devenue aussi plus cruelle avec l'homme parce qu'elle veut aussi sa propre vie, et c'est ça qui est important, cette bagarre, ce travail...

Cahiers. *Mais justement, ce qui est intéressant, c'est le dépassement des situations banales de départ et puis le fait que dans vos films, ce sont les femmes qui font tout le travail, infiniment plus que les hommes...*

Meszaros. Dans *Adoption*, une femme de quarante-deux ans demande à un homme marié de lui faire un enfant, et ça c'est déjà une provocation à l'égard des hommes. Parce que jusqu'à présent, biologiquement et psychologiquement, les femmes supportaient tout le désir des hommes et l'organisation de leur vie en fonction de ce désir. Maintenant encore, ce n'est pas évident et c'est très difficile d'arriver à autre chose. Par exemple, c'est encore quelque chose d'énorme pour un homme quand c'est la femme qui dit la première son envie. Parce que la tradition, profondément, n'a pas changé : le mariage, les familles, tout ça, ça existe toujours. Parce que je suis une femme, j'ai commencé à faire des films sur les femmes, mais à partir de là, je crois que je veux et que je vais faire des films sur les hommes. Tous les hommes m'ont dit par exemple que dans *Neuf mois*, l'homme était caricatural. Je ne le crois pas. C'est un type qui existe et qui pense comme ça et qui veut ça. Bergman, qui est un homme, caricature plus durement les hommes. Ce sont des choses très compliquées, les rapports hommes-femmes, mais c'est aussi ce qu'il y a de plus important en ce moment et c'est rarement abordé. Même si ça a déjà changé dans la tête des femmes. C'est la contrainte de la tradition qu'il faut changer, le mensonge qu'on se fait à soi-même et la tromperie aux autres. Et ce sera très long. Pourtant déjà, à la fin de *Elles deux*, la petite fille qu'on avait à peine entendue mais qui avait tout vu, crie que tout ça, c'est du mensonge, parce qu'à ce moment-là, elles se mentent encore.

(Propos recueillis par Thérèse Giraud et Dominique Villain.)

3. Sur trois films de Marta Meszaros

Il y a eu, il y a quelque temps déjà, apparition massive de films de femmes, des femmes dans les films telles qu'elles étaient apparues sur la scène sociale et politique : *Mon cœur est rouge, Ben et Bénédicte, L'une chante, l'autre pas*. Est-ce cette prise en compte du mouvement collectif qui les distingue d'autres films de femmes comme ceux de Duras, Akerman ?...

Ce qui était en jeu dans ces films, c'était d'abord la mise en avant (en s'appuyant sur un mouvement réel) d'une nouvelle image, d'une contre-image qui en finisse avec celle de ces femmes fatales, fantastiques et mystérieuses (cf. l'entretien) toutes construites par les hommes, soumises à leurs caprices et à leurs fantasmes. Il fallait investir le lieu-cinéma avec ses propres images, y constituer ces propres chaînes, pour les faire accéder à l'ordre du vraisemblable, du représentable. Mais le droit de douane en quelque sorte, le prix pour le passage à l'écran, le prix payé par le mouvement a été la disparition même du mouvement, le gommage de son irruption sur la scène historique, opération de base de toutes fictions natura-

listes. D'un côté, la grande aventure des femmes, de leur imaginaire et de leur créativité libérée, le *nous* des femmes comme porteuses de la dernière cause, des germes d'un nouveau monde à venir. Et de l'autre, l'inévitable piège de la réalité, la réalité la plus noire, la grande misère des femmes.

Il y a Ben et il y a Bénédicte, il y a celle qui chante et celle qui se tait, il y a Françoise Lebrun et l'employée de Hertz dans *Mon cœur est rouge*. Le partage des personnages : histoire de répartir les antagonismes, de ne pas provoquer les conflits. La multiplication, l'addition des images les unes après les autres, histoire de colmater les brèches, d'occuper toute la place, de tout mettre sur la surface de l'écran : c'est qu'il y va encore du pouvoir-maître.

Car dans l'une comme dans l'autre de ces chaines, celle des hommes et celle des femmes, il ne s'agit en fait que d'une seule chose : évacuer ce qui fait problème, ce qui résiste à toute représentation : le difficile travail de l'amour et l'échec à en parler.

C'est ce à quoi s'attaque, dans ses films, Marta Meszaros. *Adoption, Neuf mois* et dernièrement *Elles deux*, quelque chose comme une bouffée d'air dans cet enfermement qui se mettait en place, dans ces modèles réduits de la nouvelle féminité. Paradoxalement cette bouffée d'air frais venait de l'Est. Les films de Marta Meszaros sont des films de femmes au même titre que les précédents, dans la mesure où elle ne prend le social en compte qu'à partir des problèmes de femmes : la maternité, la liberté économique et sexuelle, l'indépendance. Mais au lieu de les égrener le long d'une grande fresque éclatée, ces problèmes, elle les ramène là où ils s'ancrent, là où ils font problème : dans les corps, le lieu de l'amour et de sa demande. C'est de là qu'elle part, c'est là qu'elle ancre ses fictions, dans la banalité des histoires d'amour et des codes amoureux, à ce petit décalage près que, d'objet de l'amour, les femmes en deviennent le sujet : ce sont elles qui le parlent, qui en pointent les codes, qui en retiennent, le défilement continu et linéaire qui les figent en des instants synthétiques et percutants, ces instants qui habitent toutes les histoires banales à condition de s'y arrêter.

Dans ces films il y va aussi du collage, non plus celui du colmatage et du remplissage en vue d'une finalité à venir, mais celui du découpage, du démontage, de la fragmentation, le travail de la division du sens par la juxtaposition de ces moments qui en eux-mêmes ne disent que leur banalité, sinon dans les intervalles, par la confrontation de leur non-sens.

Un exemple dans *Neuf mois* : lui, violent et vengeur, lui déchire sa robe. Elle lui renvoie sa violence, la retourne comme une crêpe, comme elle le retourne en le déshabillant tendrement tel un enfant : entre l'homme-enfant et la femme-mère, comportements universellement codés de l'amour, le désir, entière pulsion hors des corps, hors-cadre.

Les films de M. Meszaros sont irracontables, sauf à les décrire plan par plan. Ce ne sont plus les deux faces de la médaille gagnée par le féminisme, la brune et la blonde, le réel et l'imaginaire, mais les multiples facettes de la boule de cristal qui donne quelquefois à voir dans ces brefs reflets de lumière, ce qui s'y cache en profondeur : au centre, il y a le nœud, le mystère, ce qui est à découvrir mais toujours est dérobé.

Adoption : une femme veut un enfant d'un homme marié qui refuse. A la fin du film, elle se retrouve avec un enfant qui n'a rien à voir avec l'homme, avec aucun homme. Entre les deux, l'homme et la femme, l'homme et l'enfant : rien.

Neuf mois : une femme aime un homme qui aime aussi cette femme. Mais entre eux deux : rien. Seulement un enfant, une affaire d'accouplement, produit du désir mais non pas de l'amour.

Elles deux : deux femmes et un homme. Entre les trois : rien, seulement une enfant qui regarde et qui crie le mensonge.

Qu'y a-t-il ? : Rien, y répond-on tout le temps, quand on ne sait pas quoi répondre, quand la réponse est celle de la demande même.

Et dans le temps de ce rien, ce sont les corps féminins que M. Meszaros met au travail, littéralement, dans des films profondément charnels, physiques, violents, violemment érotiques. Le corps féminin, traditionnellement fantasmé, représenté comme le porteur de tous les mystères de la Création, mais dont l'étrangeté, là, est rapportée à l'ordre de préoccupations temporelles : les inquiétudes de la santé, les angoisses du vieillissement, les marques du travail... Ils ont 40 ans, ils ont 16 ans, ils sont presques androgynes, ils ont des allures de



Neuf mois, de Marta Meszaros

voyous, ils ont la violence de leur désir : ils rient, ils pleurent, ils boudent, ils s'aiment, ils se heurtent et ils s'abîment. Entre femmes aussi tout ne va pas tout seul.

Androgynes ? Il ne s'agit pas de mélange, un peu de l'un et un peu de l'autre et de tout réunir dans le creux d'un personnage composite.

Androgynes plutôt dans la mesure où ces corps ne sont rangeables, catégoriables dans aucune image, dans aucun cadre de la féminité.

Ils y gagnent une épaisseur charnelle, un relief pulsionnel mis en jeu dans l'affrontement de ces cadres ; les cadres de la représentation et ceux de l'enfermement quotidien. En cela, elles sont femmes, différentes. Et les cadres du film, ce sont ceux de la mise en évidence des frontières, du travail de l'hétérogène.

Deux femmes au bistrot dans *Adoption* et dans *Elles deux :* perdues et isolées dans leur immensité (l'immensité des bistrots de l'Est). Tout d'un coup le cadre se referme, les enferme : les hommes les entourent, marquent la frontière à ne pas dépasser.

C'est pour ça qu'elles se rassemblent ces femmes, pour faire sauter ces frontières. C'est pour ça que la jeune dans *Adoption* va voir l'autre, lui demande de l'aide : pour sortir des cadres de l'Etat.

Mais pas seulement : elles sont attirées l'une par l'autre aussi par leur différence, leur hétérogénéité. Il y a des moments tendres, ceux de la complicité, ceux de l'attirance, mais qui de l'une à l'autre ne se ponctue jamais, toujours dans l'intempo-

rel de leur demande. Mais il y a aussi des heurts, comme le travail de la différence, de la mise en défaut du moi : d'ailleurs elles ne racontent jamais leur vie, elles ne lui donnent jamais un sens, elles ne s'expliquent pas.

Dans *Adoption :* deux femmes : l'une jeune, mais prisonnière de l'Etat (un home pour enfants abandonnés par les parents), qui n'a à offrir que sa révolte. L'autre, indépendante et mûre, sage et réfléchie mais qui ne sait que faire de cette indépendance. Toutes deux face au vide, face au manque, dans une quête que l'on devine interminable et qui ne viendra se ponctuer que des attributs grotesques de l'amour : un mariage traditionnel, un enfant emmailloté qu'elle porte à bout de bras comme le substitut dérisoire de sa demande.

Les corps mis au travail dans le lieu de l'amour : « Je ne peux rien lui refuser », dit-elle dans *Elles deux :* de quoi faire frémir toutes nos féministes bon teint, roses bonbons à la pudeur outrée. Elle ne lui refuse pas son désir (cf. la scène racontée plus haut dans *Neuf mois),* mais ce dans quoi il veut l'enfermer : le couple, le mariage, la maison, l'enfermer et le domestiquer.

En général, un accouchement au cinéma est toujours l'accouchement de quelque chose d'autre. Dans *Neuf mois,* elle n'accouche que d'un enfant. C'est de l'accouchement lui-même qu'il s'agit : l'accouchement comme le difficile travail de l'amour avec ses joies et ses peines, la marque de ce travail sur les corps. Le travail qu'il faut pour sortir des sentiers battus (le défilement linéaire et continu des codes). Entre le moment de l'accouchement pourtant filmé de bout en bout et le moment où on lui remet l'enfant, il y a une rupture, une syncope : l'enfant est aussi étrange au corps de la mère que cet amour dont il est censé être le produit. Car l'amour, c'est aussi ce grand vide qui ne se comble jamais, qui se loge quelque part au milieu, entre les corps et leur demande, et l'enfant produit ou non de l'accouplement (cf. *Adoption)* n'est pas le signe de l'amour, de l'union parfaite des corps, mais de l'étrangeté même de cette demande et de son impossibilité à être comblée.

L'amour, c'est ce qui travaille les femmes, c'est leur affaire, du moins pour le moment : c'est elles qui le mettent au travail, qui en révèlent le manque. Mais dans *Elles deux* déjà, l'impossible de la demande est reporté, porté par le corps de l'homme...

C'est leur affaire aussi parce que c'est là que s'ancre le féminisme, c'est aussi ce qui en constitue les limites, ce qui en rabat les élans (cf. une certaine tendance au familialisme). Mais il peut être aussi le lieu d'une grande aventure.

A partir de là, du lieu de la demande, de l'impossibilité même de toute relation à l'autre, à l'hétérogène, à mettre en évidence le non-sens de l'amour et de son désir, seulement, on peut aller ailleurs. L'amour ne devient possible qu'à partir du moment où on le sait impossible. Il sera alors tout autre.

Thérèse GIRAUD.

4. *"Camouflage", de Krzysztof Zanussi*

Ceci est un article marxiste.

Dans un *film de gauche,* le marxisme en gros (en gros et en portions, à la louche, celle qu'on serre, et à la cuiller, celle dont le dos ne sert pas à y aller, en vrac et en doses, je ne ferai pas le détail, on y serait encore demain matin, tant il est vrai que le marxisme n'existe pas, qu'existent seulement des marxismes, ça commence à se savoir, pourtant persisterai-je à le nommer au singulier, car comment autrement désigner cet immense réservoir de doxa qui se réclame de Marx comme d'une bonne image de marque et se partage de plus en plus à l'égal du bon sens ?), le marxisme-en-gros dans un film de gauche ça sert à prendre conscience. C'est ce qui permet au(x) personnage(s) animé(s) par le scénario et, suppute-t-on, au(x) spectateur(s) (là, manque de pot, la petite phrase sur les convaincus d'avance est absolument juste), de prendre conscience. 99 fois sur 100, le thème du film de gauche c'est la prise de conscience : la profondeur, l'étendue, la vitesse seules les différencient, et les circonstances, c'est ça la fiction, le concret, l'individuel, l'anecdotique, sinon mieux vaut faire de la théorie. Dans un film de gauche, le marxisme est derrière la caméra. Jamais ou presque devant. On peut compter sur les doigts d'une main, en France, des deux en Italie, les personnages dont le marxisme comme tel serait l'un des traits, l'une des composantes, dont on pourrait dire voilà c'est un marxiste qui parle, c'est un marxiste qui agit, c'est un marxiste qui pense. Si cela se présente, c'est toujours d'une victime, d'un persécuté, d'un martyr qu'il s'agit. Le film de gauche affectionne les non-conscients (ce que pointe très bien S. Toubiana à propos de Tavernier, *Cahiers* 282) et une fois la prise de conscience faite, il préfère monter le son (pom pom pom pom) et mettre le mot fin. Pourtant on aimerait bien voir qu'est-ce qu'ils en font après de leur marxisme, ces héros de la conscience (ce que montre Godard dans *Comment ça va ?* qui, justement, n'est pas un film-de-gauche).

Dans un film socialiste, dans un film fait dans un pays socialiste, dans un film fait dans un pays qui se dit socialiste (choisissez votre mention), le marxisme ça sert à rien, c'est là. Devant la caméra. C'est partout. Dans un film socialiste, du moins dans un film dont l'intrigue se déroule là-bas et aujourd'hui, les personnages sont tous marxistes ou presque, ils ont tous eu à l'école des bonnes (ou des mauvaises) notes en M.H. (matérialisme historique) et M.D. (matérialisme dialectique), les décors sont marxistes, les usines sont marxistes, et les appartements, et les routes, et les sentiers, toute la géographie, et toute l'histoire. Le marxisme fait partie du paysage, urbain ou rural, il est dans l'air, il est dans l'eau, il est dans la boue, il est dans la merde (et la traduction littérale de *Camouflage* est, paraît-il, « Couleur de merde »). Il est en chacun et entre chacun. Il est partout et c'est pour cela qu'on ne le voit

plus. Il est et il a le pouvoir, il est et il a la puissance. Un film socialiste montre ce que le film de gauche voile ou tait : que le marxisme est moins un moyen de connaissance qu'une technique de prise du pouvoir – un savoir-prendre-et-garder le pouvoir. Après quoi la conscience devient inutile, voire nuisible. Si toute conscience est conscience de classe, comme il n'y a plus de classe, il n'y a plus de conscience, elle n'a plus lieu, ni objet, ni sujet. Sauf en l'Etat. La seule conscience de soi est (en) l'Etat et elle s'appelle Parti. On aura toujours trop de doigts à la main pour compter les personnages qui, dans les films socialistes, opèrent une prise de conscience par le marxisme – ou alors c'est qu'ils vivent dans des temps reculés, *avant*, avant la prise du pouvoir.

Rarement, film aura aussi bien étalé que *Camouflage*, du Polonais K. Zanussi, à quel point le marxisme – celui que Lénine définissait comme « l'idéologie du prolétariat éduqué par le capital » – n'est pas autre chose qu'un *darwinisme social* (selon la magnifique expression de Eduard Goldstücker, relisant Engels et sa *Dialectique de la Nature* ; Goldstücker, un des intellectuels qui ont fait le Printemps de Prague, ce Printemps dont il faut se souvenir qu'il fut d'abord un sursaut de la conscience individuelle et morale face à tous les galvaudages marxistes de la raison) (1).

Zanussi met en scène l'affrontement de deux universitaires polonais dont le plus haut en grade est justement un passionné de la dialectique de la nature, surtout chez les animaux, qu'il traque avec ses longues focales très style safari photos. L'autre, l'inférieur hiérarchique, est simple assistant. Ensemble, ils ont la responsabilité d'un stage d'été où des étudiants de plusieurs universités rivalisent pour un prix de linguistiques comparées. Le premier est d'âge mûr, le second est jeune, encore très proche des étudiants, sensible à leurs revendications démocratiques, revendications que le premier traite par l'intimidation et le mépris (vous voulez des délégués ? vous n'avez qu'à élire ceux que j'ai désignés). Le premier en sait long sur les institutions et comment s'en servir, l'autre ignore tout et croit encore à la « vocation d'enseignant », au « beau métier » de chercheur. Si le second a des scrupules à sauter la petite Anglaise, boursière de Sa Majesté, l'autre affiche qu'il paye les servantes pour les baiser. Longues joutes oratoires en a parte, conflits de tactiques sur le terrain, miroitements des valeurs démonétisées, pièges des justifications et justifications des pièges : à chaque coup, c'est le face à face du cynique et du naïf, jusqu'à ce qu'ils ne fassent plus qu'un, noués dans une rixe dont le fond homosexuel semble alors évident (un signe de plus des profondeurs psycho-sociales qu'exhibe cette fiction, même si Zanussi fait l'étonné quand on lui fait la remarque que son film contient aussi cela).

Camouflage ou « Couleur de merde » s'inscrit dans la tradition du *roman d'apprentissage*. Sauf que dans son cas il s'agit non pas d'une marche en avant mais d'une régression, du moins du point de vue de la conscience morale. En ce sens on peut dire que ce film, selon une courbe d'une cruauté implacable, offre une véritable *prise de conscience à l'envers*. Le schéma parfait – et terrifiant – d'une déconscientisation. L'exemple magistral d'un décervelage. D'un décervelage magistral.

On a beau commencer à en savoir long sur les sociétés socialistes, on reste stupéfait par ce qui se déplie là, devant nous, tous ces effets de marxisme... Et pas de façon primaire, sommaire. Très subtile, au contraire. Il n'y a qu'à voir la façon dont le film joue de la sexualité (rarissime dans les films socialistes). J'ai déjà signalé l'implication de l'homosexualité et de la prostitution. Je voudrais, pour finir cette note, marquer l'importance d'une scène apparemment anodine et qui pourrait bien cependant en être la clef.

Très gag hors récit : des étudiants « volent » au Maître son appareil photo et clichent à la sauvette un cul, le cul de l'un d'entre eux dénudé à cet effet, cul qui se trouvera donc inscrit dans la série des photos safari. La farce consisterait à glisser un corps étranger, *obscène*, dans la suite des vues (d'animaux entre eux). Et si ce corps, ou plutôt cette image d'un corps, n'était pas si étrangère que ça à la série mais au contraire en constituait la vérité tue ?... Indiquant en clair – encore faut-il l'interpréter –, dévoilant quelles pulsions se déplacent et s'investissent dans cette chasse aux images d'oiseaux de proie saignant les passereaux.

Le camouflage s'arrêterait où l'ob-scénité commence.

Jean-Paul FARGIER.

1. Voir à ce sujet – conscience et raison – le discours de Karel Kosik au Congrès des écrivains tchécoslovaques, publié par *Les Cahiers de l'Est*, numéro 7.

A propos de Goldstücker : son entretien avec Antonin Liehm dans *Trois Générations*, éd. Gallimard 70.

Enfin, dans cette perspective : le marxisme comme darwinisme social, je signale l'article de Dominique Colas, « Les bolcheviks peuvent-ils ne pas prendre le pouvoir ? », *Temps Modernes* d'octobre 77, où il traite du marxisme comme *naturalisation du social* ; article qui est par ailleurs ce que l'on peut lire actuellement de plus perspicace sur la désunion de la Gauche. Et de plus drôle – ce qui ne gâte rien.

Camouflage, de Krzysztof Zanussi



5. "La Roue du destin", de Dariush Mehrjui

Le film de Dariush Mehrjui, *Dayereh Mina (La Roue du destin)*, qui a obtenu le Prix des journalistes d'Antenne 2, est le troisième film de ce réalisateur iranien. La trame en est constituée par le trafic du sang en Iran : le sang est acheté à bas prix aux drogués et malades des bas-fonds de la ville et revendu clandestinement aux hôpitaux. Deux personnages, un fils et un père, venus pour se soigner à Téhéran, se trouvent entraînés dans le cercle infernal ; le père meurt et le fils deviendra un entremetteur comme les autres. Conçu lui-même selon un modèle cyclique, le film ne divise pas la scène sociale entre bourreaux et victimes, ni entre oppresseurs et opprimés, ceux du dessus, ceux d'en-dessous, comme on aurait pu s'y attendre, mais, tous au même niveau, fait de chacun une victime et un complice du mal.

Dayereh Mina se veut à la fois documentaire, et parabole de la vie humaine : ce qui fait beaucoup. En fait la scène recherchée est celle du fantastique, mais le film bute sur le référent atroce qui lui sert de base (et lui-même sur les contraintes de la censure : voir plus loin), et les couloirs des hôpitaux, les antichambres des laboratoires maudits, les corridors, les escaliers, retombent, de l'univers kafkaïen qu'ils auraient pu produire, à l'état de décors naturels et même naturalistes. La fiction elle-même, faute de trouver une scène pour se tenir, s'embourbe à plusieurs reprises.

Dans *La Vache* (un film sur l'aliénation réalisé en 1969) Dariush Merhjui parvenait pourtant admirablement à faire décoller l'argument fictionnel des bords du ridicule dans lequel il aurait pu aisément tomber (un paysan aimait d'amour sa vache et une fois celle-ci morte, il se prenait pour elle) pour une fiction où le fantastique se mettait à désigner le réel avec une intelligence qui, dans le contexte répressif du régime iranien, fournissait un bel exemple de ce que Brecht pouvait entendre quand il parlait de la ruse.

La situation (sur le plan politique) ne s'est – c'est notoire – pas arrangée (100.000 emprisonnés politiques dans les prisons du Chah) et la situation du cinéma s'est en tout cas totalement détériorée. Depuis *La Vache* se développait en Iran un mouvement de cinéma très important : une quinzaine de réalisateurs commençaient à faire des films qu'on pouvait voir dans certains Festivals ou Semaines organisées à cet effet. La plupart de ces films étaient passionnants ; une douzaine d'entre eux ont été censurés, et il est devenu plus que difficile de trouver en Iran un producteur prêt à investir de l'argent pour des films qui sont de moins en moins sûrs de sortir. A cela est venu s'ajouter le fait que le cinéma iranien n'a plus été protégé du tout, du fait de la non-application de la loi sur le contingentement des films étrangers ; le résultat a été une immense importation de films étrangers (moins de taxes et moins de risques pour les distributeurs), et un effondrement de la production iranienne : on est passé de 100 films par an à 5 films (cette année).


La Roue du destin, de Dariush Mehrjui

Cinq films, dont *Dayereh Mina* qui, après avoir eu des ennuis pour pouvoir se réaliser (retardé pendant son tournage par la censure préalable qui sévit également en Iran, et sans doute gêné dans sa conception même par le risque omniprésent de censure totale), est aujourd'hui encore empêché de sortir en Iran.

Il y a là, pour le moins, un problème de fond, tout bêtement de liberté d'expression pour tous en Iran, et en particulier pour les artistes et les intellectuels tenus par le régime iranien pour des fauteurs de troubles et même, selon les derniers échos de la presse du Chah sur la contestation étudiante qui ne cesse de s'y produire (rapportés dans *Libération* du 8.12.77), des « agitateurs à la solde de l'étranger ».

Discours classiquement bétonné pour masquer une crise culturelle à laquelle le régime ne peut faire face. Régime lui-même tellement borné que tout acte de création (artistique ou autre) y est un acte de résistance. Et mérite d'être salué comme tel.

Serge LE PERON.

Bien que non présenté au Festival de Paris, le film de Jean-Claude Biette, *Le Théâtre des Matières* (voir entretien dans le n° 277 des « Cahiers » et critique dans notre prochain numéro), doit être absolument vu, soit au Studio Action-République, soit à La Clé.

Critiques



Sur "L'Argent de la vieille"

par
Danièle Dubroux

Luigi Comencini est un grand cinéaste populaire. Souvent, il faut bien l'avouer, on est tout content – cela prouve qu'on a gardé une certaine *fraîcheur* malgré ce que pensent certains – de découvrir qu'on peut encore jouir avec un plaisir sans détour d'un film acclamé par le grand public, et même, ô miracle ! rire de concert avec la salle.

Bien sûr des gens s'étonnent, on imagine des choses, par exemple que les *Cahiers* ont été achetés moralement et financièrement par Autant-Lara et ce serait la raison d'un article écrit par son pseudonyme, J.-C. Biette, qui glorifie *Gloria*, ce mélo. Dino de Laurentiis aurait été jusqu'à glisser un dessous de table à S. Toubiana pour qu'il dise que le second *King Kong* n'était pas indigne du premier, quitte à faire hurler tous les cinéphiles intransigeants. Et même Luigi Comencini en personne, a-t-il reconnu qu'il était question de son film, un film pour enfants après tout, dans l'excellent article de J. Narboni sur la marionnette, article exposé en ce moment au Musée de l'Homme (*Cahiers*, 265) ? Peut-être que non, car il n'a encore rien donné. J'espère bien qu'il le fera après avoir lu mon article sur son dernier film dont je vais essayer de montrer qu'il est

un très grand film populaire au sens le plus noble du terme, bien que ce qualificatif ait été plus que galvaudé, rebattu, ressassé, surtout à une époque où des fronts culturels s'érigeaient un peu partout comme phare et réceptacle (concentration) de cette fameuse culture qui nous tenait tant à cœur. On l'a vérifié ces derniers temps, le peuple n'aime pas la concentration. Il continue dans certains endroits à aimer le cinéma, en Italie par exemple. Et nous aussi quoi qu'on dise.

Il scopone scientifico, grossièrement « traduit » en français par *L'Argent de la vieille,* part d'une histoire qui est censée se répéter depuis huit ans, exactement de la même façon : une vieille milliardaire américaine, Bette Davis, vient passer l'été dans une somptueuse villa à la périphérie de Rome, elle adore jouer au scopone, un très antique jeu de cartes. Elle convie presque chaque soir un couple du bidonville voisin, réputé très bon joueur, à venir disputer une partie avec elle et son chauffeur, Joseph Cotten.

Mais depuis huit ans cette vieille maligne leur reprend infailliblement le million de mise qu'elle offre généreusement au début de la partie.

Pourtant chaque année, l'espoir, qui fait vivre le peuple, l'espoir de gagner renaît dans les deux cœurs très unis de ce couple de six enfants, Alberto Sordi et Silvana Mangano, et ils attendent impatiemment le retour de la vieille comme on attendrait le printemps ou l'arrivée du Sauveur.

Les dialecticiens éclairés pourront se laisser éblouir par la luminosité de la métaphore politique, à savoir : la vieille, la capitalisme-impérialisme américain, Peppino et Antonia, reliés au bidonville, le peuple piégé par le grand capital mais y participant par pure nécessité vitale (ou infrastructurelle si l'on préfère).

C'est pourtant bien à cette prise de conscience qu'essaye de les faire parvenir le professeur en matérialisme scientifique, quand il leur explique : « Il faut détruire scientifiquement la vieille », « apprenez déjà à haïr », sous-entendu : comme un ennemi de classe. Mais eux, ils ne peuvent pas, « ils l'aiment bien cette vieille ».

Il serait donc un peu osé de faire passer le terrain où se rencontrent la milliardaire et les sans-le-sou pour celui de la lutte des classes. On n'y découvre guère de rapport exploitant-exploité, dominant-dominé se tramer à travers de sournoises déterminations. Ou alors il faudrait y voir cette idée scandaleuse que les victimes sont consentantes et en redemandent, puisqu'elles n'attendent qu'un coup de sonnette (le coup de fil de la vieille) pour aller se jeter dans les bras du capital.

Non, ce terrain est tout autre. Il a un espace bien précis, bien délimité, c'est *l'espace du jeu.* La table de jeu était en effet le seul endroit possible où faire s'asseoir et s'affronter ensemble les deux extrémités les plus antinomiques de l'échelle sociale : la milliardaire et le chiffonnier (n'oublions pas que Peppino débarrasse caves et greniers avec son tricycle à moteur). Le seul espace, disions-nous, car, comme le rapport fondamental au pouvoir, il est de l'ordre du symbolique, c'est là que se joue effectivement (car symboliquement, il faut le redire) le rapport du maître et de l'esclave – en italien on dit couramment d'un homme qui travaille dur pour gagner difficilement sa vie qu'il fait « lo schiavo » – dans un échange réciproque, le défi à mort, où ce qui est en jeu, c'est d'aller jusqu'aux limites de la destruction de l'autre. L'Américaine n'est pas dupe, elle sait quelle séduction, quelle ruse, il faut pour exercer le pouvoir (avoir la main au jeu), c'est pourquoi elle utilise le chantage affectif pour défier ses partenaires de remettre en jeu tous leurs gains, ou alors *fait la morte* pour leur faire croire à une victoire illusoire sur elle.

Mais qui en réalité pousse le défi jusqu'aux extrémités les plus folles, aux deux pôles du couple maître-esclave ? Eh bien ce sont les deux femmes, ce sont elles qui mènent le jeu et la danse frénétique des cartes sans cesse redistribuées. Elles sont à la fois les deux leaders et les deux entraîneurs du combat, à certains moments le salon ressemble à un ring de boxe et l'on voit Antonia d'un côté et la vieille de l'autre en train de faire revenir à eux (et galvaniser) leur coéquipier épuisé avant le prochain round.

Les femmes dirigent dans le film, rien de plus logique dans une fiction comme *Il scopone*, où la tradition langagière populaire est prise à la lettre, celle qui fait dire aux hommes : *ma bourgeoise* pour désigner leurs épouses. Le docteur Lacan qui s'y connaît aussi en populaire l'a lui-même fait remarquer : *« Le populaire – moi j'en connais... Le populaire appelle sa femme la bourgeoise. C'est ça que ça veut dire. C'est lui qui l'est à la botte, pas elle. »*

Car bien souvent, elles tiennent les cordons de la bourse, la vieille Américaine a fait de son ex-amant un chauffeur à sa solde et à sa botte et Antonia est prête à sacrifier l'amour de Peppino pour l'argent de l'appartement. La botte dont il s'agit n'est pas celle des savants jeux d'escrime dont les manants étaient bannis. Pas de botte secrète dans *Il scopone*, rien que des coups (et des coûts) visibles, publics, de plus en plus énormes : la montagne de dollars qui s'amasse sur la table, quelques coups d'éclat aussi : le cendrier jeté sur le crâne du chauffeur.

Jeu éclatant des personnages : liquéfaction de la vieille, craquage du chauffeur, tension frénétique d'Antonia, évanouissement de Peppino, mimiques et grimaces de connivence ; mise en scène et éclairage (la lumière qui vient frapper l'œil de Peppino) de la même veine.

C'est en somme, là aussi, tout ce qui différencie un théâtre de la rétention, du maintien, de l'unité (les trois unités du théâtre classique) et un théâtre burlesque, d'où n'est pas exempt, il faut le noter, le tragique (cf. la petite fille Cléopatra gardienne de la conscience du peuple et de sa lucidité).

Au centre de la fiction, la scène du spectacle (le salon de l'Américaine) avec ses acteurs grimés (Bette Davis excessivement fardée), costumés (la robe invraisemblable d'Antonia) et ses spectateurs (les domestiques), installés aux premières loges, derrière la porte vitrée, qui regardent sans se mêler au spectacle, séparés de lui par cette barrière invisible qu'au théâtre on appelle la rampe.

Plus loin, ne voyant pratiquement rien du spectacle, comme il arrive aux spectateurs du poulailler (qui comblent les manques avec leur propre enthousiasme), se faisant raconter l'histoire grâce à une communication maintenue en permanence par le téléphone (les jumelles au théâtre) : ceux du bidonville sur la place publique. Et comme toujours dans les représentations populaires, le spectacle est (aussi) dans la salle. Les épisodes de l'intrigue y sont retransmis, amplifiés, mythifiés (« Ils ont gagné 7 milliards ! »... quand le déroulement de l'action n'en est encore qu'à 25 millions), rejoués sur un mode ludique et parodique par l'assistance en liesse.

Car il ne faut pas l'oublier, ce sont deux des leurs qui ont été hissés sur la scène, comme à la foire quand le bateleur invite un spectateur à venir se mesurer pour de rire à l'invincible Monsieur Muscle ou au briseur de chaînes : là il ne s'agit que d'une vieille, apparemment, mais « elle est invincible comme la mort ».

Passage du parterre à la scène, traditionnel donc, mais l'extraordinaire, le spectaculaire c'est qu'ici, contre toute attente, c'est le spectateur, le badaud qui inverse les rôles et devient le véritable héros du spectacle : *Antonia et Peppino gagnent*. Ce bouleversement inespéré dans l'ordre habituel des choses met toute l'assemblée dans une excitation démesurée, la victoire de leurs deux protagonistes se communique à chacun (et à chacun des spectateurs du film) ; ils deviennent tout à la fois spectateurs et acteurs, gagnés par la toute-puissance magique qui s'est emparée de leurs représentants. D'où l'espèce de mouvement frénétique qui les fait se déplacer de la place publique aux grilles de la villa, à la cabane de Peppino. A certains moments, la fenêtre ouverte de la cabane crée le cadre improvisé d'un petit théâtre de rue, où Peppino et Antonia rejouent pour le public les moments importants de la partie qui vient de les opposer à la vieille. Celui-ci est pris à partie comme à Guignol, il doit participer et se prononcer sur qui est le meilleur, qui est le benêt du couple.

Cette forme de théâtre – on parlait d'improvisations burlesques, de spectacle de foire, de Guignol – se situe entre le mime et le réel, le peuple y joue, y excède son propre rôle (1).

1. Les personnages sont caricaturaux mais pas monstrueux comme ils le sont souvent dans le cinéma de Fellini et même dans certains films de Pasolini. C'est leur fonction sociale qui les rend caricaturaux : le professeur-discoureur, le curé-conciliateur, le bellâtre-tricheur, la prostituée-brave fille bernée par le sort. C'est par la façon qu'ils ont d'hypertrophier leur rôle, ou d'en sortir soudainement par un retournement imprévu de situation, qu'ils deviennent burlesques.

Toutes formes de jeux, que le toujours actuel Bakhtine a appelé la culture carnavalesque (2) : cette conception esthétique particulière de représentation de la vie lors des fêtes de carnaval.

2. Dans *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, toujours aux Editions Gallimard.

« Précisément ce qui mettait les gens dans cet état d'exaltation folle durant le carnaval, c'était l'irruption dans un monde totalement inversé : la misère devenait l'opulence, la servitude se muait en liberté sans contrainte. Le peuple vivait la réincarnation d'un retour à l'Age d'or ».

C'est quelque chose de cet ordre qui arrive ici. L'état d'exaltation inhabituel qui s'est emparé du bidonville va durer le temps d'un cycle de 24 heures, le temps où Peppino et Antonia gagnent. Dépouiller la vieille Américaine de sa fortune, c'est en effet pénétrer magiquement pour le chiffonnier et sa compagne, et utopiquement pour toute la population dans une nouvelle vie d'abondance et de prodigalité. Revanche temporaire des pauvres sur les riches.

Comme dans le réalisme burlesque, les thèmes les plus graves de l'existence sont l'objet de dérision ; au-delà de la personne de la riche Américaine, c'est de la vieillesse, de la maladie et de la mort qu'on se moque le plus, car la mort est enceinte du renouveau dans l'imagerie du carnaval ; la victoire sur elle n'est nullement son élimination abstraite mais son détrônement, elle est ramenée à la trivialité d'un corps : matériel qui se dépouille pour le bienfait de ceux qui restent (d'où l'expression qui revient sans cesse sur la place : « Il faut la plumer ») ; la mort ramenée aussi à la mensuration d'un corps avec un mètre de menuisier pour confectionner le cercueil.

Il scopone scientifico est un grand film populaire, et pourtant je ne pense pas que Luigi Comencini ait été faire une enquête sur le terrain pour enregistrer la faconde des faubourgs, ni même qu'il se soit coltiné des soirées-débats avec des chiffonniers ou des comités de locataires (sur ce thème bien précis, cf. *Les enfants gâtés* de Tavernier) de bidonville pour étudier quel était leur rapport à l'appart., au fric, aux gosses. Ce qu'il fait entrer dans son film ce sont les éléments de spectacle liés *organiquement* à des traditions populaires toujours vivantes ; non pas le soi-disant vécu des masses, mais les modes de représentation, les conventions de jeu qui leur sont propres (3). Le cinéma reste de la sorte la méditation et la prolongation du théâtre comique populaire.

3. C'est aussi la démarche d'un autre très grand cinéaste populaire : Sembène Ousmane, dans un film comme *Xala*.

Cette question pourrait d'ailleurs être posée à des cinéastes qui se fantasment un auditoire « de masse » et surtout pensent parler en son nom : dis-moi ce que tu fais entrer dans ton film (dans *Il scopone*, le théâtre de rue, le Guignol, le carnavalesque) et je te dirai à qui tu t'adresses.

Quand c'est la philharmonique et la sémiotique *(Padre Padrone)*, on pourrait rigoler et lui rétorquer : tu ne nous feras pas gober que tu veux toucher un public populaire, à moins que par un subterfuge tu ne veuilles lui faire oublier jusqu'à sa propre culture en la falsifiant sous une autre dont tu as décidé qu'elle devra dorénavant être la sienne... dans la perspective d'un « socialisme avancé ».

Impossible de ne pas relever pour finir l'identité, la nationalité des protagonistes de la partie. Bette Davis et Joseph Cotten d'un côté, Silvana Mangano et Alberto Sordi de l'autre (4) : Le cinéma américain (le Premier, le Riche, le Modèle) et le cinéma italien (le Populaire, le Comique, le Néo-réaliste même). Drôle de confrontation, pourrait-on dire, ce face à face n'a rien à voir avec la volonté crispée d'un Bertolucci de se mesurer – et même de la mesurer (cf. J. Narboni sur la quéquette de Sterling Hayden dans *Novecento*) – avec le maître (le mètre ?) ; pas non plus l'acte d'amour fou à l'œuvre chez Wenders dans *L'Ami américain*. Ni crispation, ni dévotion, ni fascination. Mais convocation à une *farce* et déguisement de chacun avec les oripeaux de l'un et de l'autre.

4. Des acteurs en or : bien plus de cent ans de carrière à eux quatre. Et cette fois encore, sous la direction de Comencini, ils colmatent admirablement la décrépitude générale de leurs cinémas respectifs. Exception qui confirme la règle. (Cf. *Les Fils ne valent pas les pères*, P. Kané, *Cahiers* n° 282).

Décidément *Il scopone* est un film contemporain.

Danièle DUBROUX.

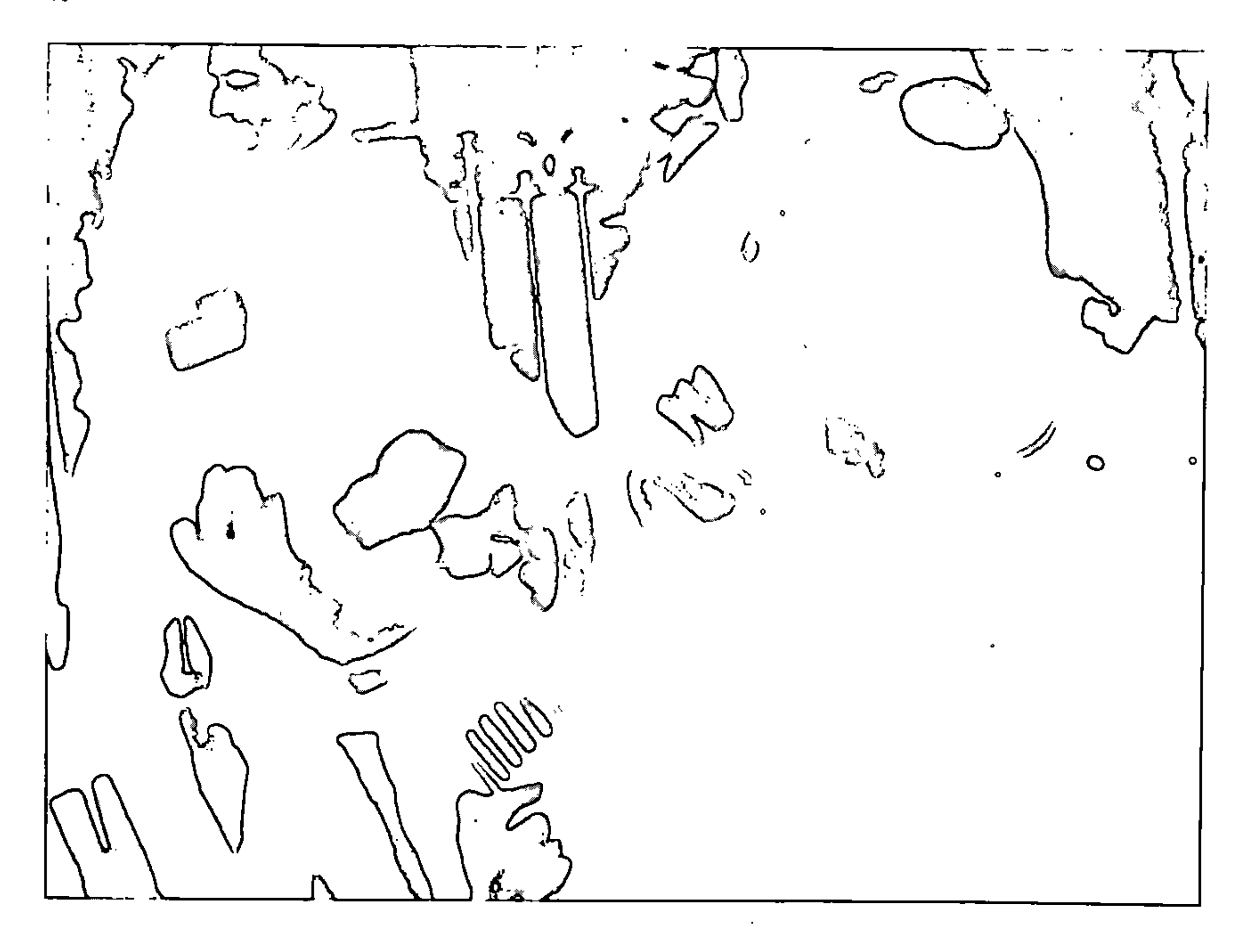


Table ronde sur "Le fond de l'air est rouge" de Chris Marker

Jean-Paul Fargier. Je me sens très souvent proche de la sensibilité du film de Marker dans la mesure où, je crois, c'est le film d'une génération : c'est dix ans (67-77) – ce qui s'est passé du côté de la Révolution –, vus par une génération, celle qui a traversé le stalinisme, qui a milité avant moi. Je me sens très proche de cette sensibilité-là, de ce retour-là sur le stalinisme, de ces désespérances-là, de ces désillusions.

Thérèse Giraud. Le film se veut un collage de moments divers, mais je le trouve en fait extrêmement linéaire. C'est l'idée de la mémoire collective qui est mise en œuvre : se retrouver des héritages à partir du présent. La vision de l'histoire qu'il affiche dès le début sera présente jusqu'à la fin du film.

Fargier. Je crois que c'est un film très personnel, de quelqu'un qui dit « nous » parce qu'il se sent proche d'une dizaine de personnes avec qui il a traversé toutes ces années, les gens par exemple qu'on entend sur la bande-son : Signoret, Montand, Périer et Régis Debray aussi... Je comprends parfaitement qu'on ne soit pas d'accord, que ça ne résonne pas de la même façon pour d'autres...

Serge Le Péron. Ces voix justement, connues, codées, qui résonnent d'emblée de quelque chose, elles ont un statut bizarre par rapport à ces dix années. Elles sont effectivement les voix de la génération d'avant la nôtre, elles font comme si elles parlaient de l'intérieur tout en disant qu'au fond, elles n'en ont jamais complètement été. C'est ça qui me gêne dans le film, l'idée de paterner les enfants de Mai 68, ceux de la génération des années 60. Il y a une grande ambiguïté. Le « nous » fait comme si ces voix avaient fait partie, corps et âme, avec toute la croyance que ça impliquait, de cette époque, alors qu'elles étaient déjà – à cause de l'idéologie de la gauche, du statut qu'elle offre aux intellectuels par exemple – en dehors. Comme si on croyait au sens de l'histoire mais qu'on ne croyait jamais aux événements quand ils arrivent, comme si on savait d'avance qu'ils allaient mal tourner, toujours.

Jean Narboni. Il faudrait parler de l'effet d'événement produit par le film. Qu'est-ce qui a contribué à cet effet ? La monumentalité du film, sa durée, le travail de recherche, la qualité des documents, le côté fou du projet – bilan, somme, etc. – et bien sûr Marker lui-même, comme une sorte de figure de référence, de garantie de sérieux dans le domaine cinématographique-politique. Et puis la critique a noté des différences avec les films précédents de Marker : l'abandon relatif des effets de style tarabiscotés, le rôle moins oppressant du commentaire, l'interrogation sur la provenance des images, etc. Seulement, la question que je pose c'est : « Est-ce qu'il s'agit d'autre chose que de raffiner sur le même dispositif ? Est-ce qu'il ne s'agit pas, somme toute, d'un film assez vieillot, qui relève d'une vieille conception *et* de la politique, *et* de l'histoire, *et* du film ? »

Fargier. Il me semble que ce qui est neuf, c'est qu'on est constamment confronté à un jeu de ping-pong, à des réactions d'idées, de sensibilités. De temps en temps on est d'accord, de temps en temps on n'est pas d'accord, tantôt on croit que tel discours exprime le point de vue du film, puis un peu plus loin il est contredit. Je vois là une sorte de jeu de main chaude des discours. La séquence où des cinéastes sont en train de parler dans une salle de montage, de dire que le marxisme-léninisme c'est très important, quasiment indépassable, p.e. Immédiatement après vient une intervention de Castro sur le culte du livre. Elle est montée là pour critiquer les discours abstraits et dogmatiques des gens dans leur salle de montage. Un peu plus loin, il y aura plusieurs séquences qui montreront l'évolution de Castro et où Castro à son tour sera critiqué. Autre exemple : Marchais et Elleinstein sont montés de telle façon qu'on voit les contradictions du P.C. sur la question du Chili. Dans un premier temps Marchais dit : « Le Chili, ça prouve qu'on peut réussir en France », puis, quand la dictature revient au Chili, Marker montre un extrait d'un passage d'Elleinstein à la télévision où il dit : « Le Chili ça ne peut pas du tout être un exemple, on n'a jamais dit ça. »

Narboni. Bien sûr, il y a ces stratifications de discours, ce jeu de main chaude, etc. Mais l'ensemble du dispositif finit quand même par produire *un* discours, que le commentaire n'énonce jamais, bien sûr, mais qui, insidieusement, est induit chez le spectateur, et qui, selon moi, est le suivant : « Impossible de penser ou de pratiquer une politique qui ne passe pas par le P.C. (français ou autre) ». Du début à la fin, le film martèle cette idée : « critiquez les partis communistes tant que vous voudrez, ne leur passez rien, réformez-les, conseillez-les, mais de toutes façons, si vous ne passez pas par eux, point de salut. » C'est la question du parti qui focalise tout le film, c'est autour d'elle qu'il est centré. Et qu'est-ce qui en résulte ? Eh bien, pour moi, que le film ne peut intégrer que des éléments, des mouvements, des forces qui se posent cette question, qui ne se pensent pas autrement que faisant couple – même si contradictoire – avec les P.C. Et il laisse sur le carreau, il ne peut pas intégrer tout ce qui, aujourd'hui, se moque de cela, n'est même plus ressentimental ou haineux à l'égard des P.C., mais sait que ça se passe à côté, ailleurs ; tout ce qui n'est plus hanté, véritablement hanté comme l'est Marker, par la question du parti et du : « Où est-ce que je me situe par rapport à lui ? » Et ces forces-là, c'est précisément ce qu'il y a de vivant et nouveau en politique aujourd'hui, que le film ne peut pas prendre en compte : toutes les revendications du type « société civile », les mouvements italiens dans leur radicalité, les autonomes, les écologistes (européens, pas seulement japonais, c'est trop facile) qui déplacent les vieilles oppositions, les vieilles dualités politiques, les femmes (vues autrement qu'elles ne le sont à la fin du film de Marker)... Je ne parle même pas du silence absolu et honteux sur les Palestiniens, qui relève, mais en partie seulement, de ce que je viens de dire. C'est ça pour moi le côté vieux-politique du film : pratiquement rien de ce qui bouge de façon nouvelle aujourd'hui n'y est.

Giraud. S'il ne parle par des Palestiniens, c'est parce que son film est finalement européo-centriste – même s'il parle de l'Amérique latine, à un moment où la connexion avec ici se faisait sans problème. Là, le problème dominant de la gauche, en ce moment, c'est : comment être communiste sans être stalinien ? Toute la deuxième partie du film, c'est ça. Une fois qu'il a montré le phénomène de rues, un peu guévariste, de Mai 68, Marker ne montre rien de l'après-68. Il présente 68 avec un cordon de flics, un cordon de la C.G.T. d'un côté et le service d'ordre gauchiste de l'autre et entre les deux, un vide à occuper, une espèce de point de jonction à trouver. A partir de là, il refait toute l'histoire, il repose cette question comme moteur de toute l'histoire.

Fargier. On ne peut pas, même s'il y a de plus en plus de gens aujourd'hui qui n'en passent plus par là, ne plus jamais poser le problème des P.C., qui occupe encore la scène... Par le biais de la banalisation du marxisme par exemple, ils ont de plus en plus de pouvoir dans un tas de sphères. A mon avis, c'est important de revenir sur tout ça, surtout si on a beaucoup marché dans ce coup-là. Si Marker ne montre par les événements italiens, c'est peut-être qu'il en était à ce moment-là à la fin du montage (commencé trois ans plus tôt). Il a une autre façon de changer de terrain, d'ouvrir sur un autre espace que celui des P.C. : c'est la séquence des chats. « Les chats ne sont jamais du côté du pouvoir. » C'est une façon de dire beaucoup de choses...

Narboni. Je ne dis pas qu'il faut en finir avec la réflexion sur les P.C., le stalinisme, etc., je dis qu'il faut y réfléchir mais peut-être pour aller ailleurs, autrement, alors que le film le fait mais pour y *revenir*, pour nous obliger à y revenir. C'est ça le dispositif, comme la structure des débats à la TV : peu importe que les opinions divergent et s'affrontent sur un objet, un problème, un question, l'important est que le débat *produise cet objet* comme objet incontournable de débat. Je ne reproche pas non plus à Marker de ne pas avoir des *plans* des événements italiens, mais de ne rendre compte en rien de cet esprit-là. En fait, c'est le film d'un directeur de conscience, d'un pédagogue morose des P.C. et des gauchistes traditionnels, avec l'espoir de combler ce blanc entre deux cortèges dont parlait Thérèse : celui de communistes enfin déstalinisés, démocratisés, etc. et de gauchistes « sérieux », non pieux, non sectaires...

Fargier. Peut-être qu'il y a de ça, mais pas seulement ça. Parce qu'il y a aussi en permanence cette obsession, cette angoisse : comment faire la révolution, comment changer l'ordre des choses sans se faire massacrer ? Le film est pris dans ce dans quoi nous sommes pris, nous aussi. La première image, c'est le *Potemkine*, le cri de la femme sur l'escalier d'Odessa, avec la voix de Signoret qui dit ce que cette image lui évoque de souvenirs. Et la dernière image : des animaux dans le désert, tués, foudroyés du haut d'un hélicoptère. Deux images de mort.

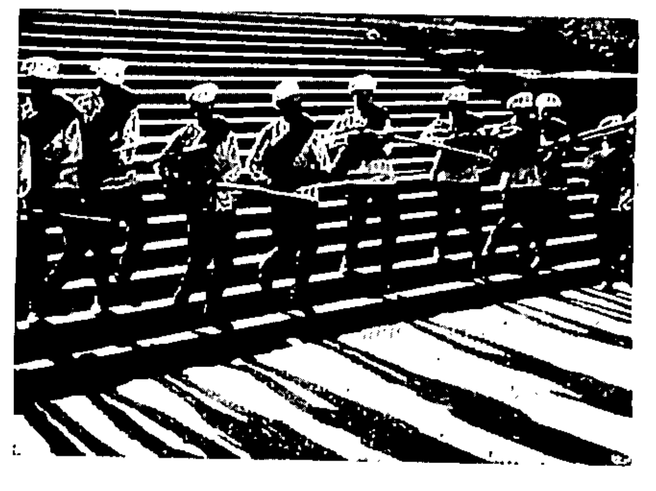
Le Péron. Le film donne l'impression que c'est toujours le même scénario. Ce qui est dit des dix dernières années aurait pu être dit des années 30-40 dans le monde, en U.R.S.S. en particulier. Les limites des gens comme Marker, Signoret, Desanti, qui portent aujourd'hui la réflexion sur la gauche, la révolution, le marxisme, etc., c'est un masochisme post-stalinien duquel ils ne veulent pas sortir. A partir peut-être des *Mains sales* de Sartre, on a les mains fragiles, tendues, les mains coupées, qui appellent le « Je suis de ceux qui pensent que les mains repoussent » de Bory dans le *Nouvel Observateur*. C'est penser les dix années à venir comme celles qui viennent de s'écouler. C'est nous enfermer dans une idéologie qui, si elle ne s'exprime plus sous la forme d'une voix off violente, dogmatique, ouvertement didactique (ça, c'est vraiment préhistorique), à cause précisément aussi du timbre des personnages, *imbibe* beaucoup plus le film. Même si ce n'est pas une leçon, c'est une invitation à recommencer.



J.-L. Godard *(Le Fond de l'air est rouge)*

Fargier. Tu fais vraiment comme si toutes ces questions ne resurgissaient pas, ne se reposaient pas, ne réinsistaient pas. Elle est énorme la persistance de toutes ces questions liées au problème des P.C. ! Moi, j'aime

Le Cuirassé Potemkine



bien entendre ces voix et tout ce qu'elles portent, emportent de cette période.

Le Péron. Je ne suis pas d'accord. C'est une façon de recoder ce qui s'est passé, mais on peut voir les choses autrement, d'une façon pas forcément « matérialiste historique » ou « matérialiste dialectique ». Cette question-là n'est même pas posée dans le film. C'est pourtant un courant de pensée qui a cours aujourd'hui...

Serge Daney. Je n'ai pas vu le film mais permettez-moi d'intervenir. Depuis le début vous avez posé sans les poser deux questions : le film est-il linéaire ou pas ? Est-il monologique ou pas ? Est-ce qu'il y a un seul discours ou plusieurs en jeu ? Et, question subsidiaire : les voix de Signoret et autres sont-elles des voix du vécu ou plutôt des voix qui connotent, qu'on a entendues dans tous les films de gauche, *La Spirale* compris ?



V. Giscard d'Estaing *(Le Fond de l'air est rouge)*

Giraud. Je crois qu'il s'agit tout simplement du problème de l'énonciation. Ça joue sur le vécu, le « nous », le « je », mais en même temps l'aspect marqué par toute la période du stalinisme, comme tu le disais, n'apparaît pas. Marker ne situe pas son énonciation, par contre il fait semblant d'en avoir une autre, celle d'une nouvelle génération qui commence avec le Vietnam, Mai 68... et qu'il présente vierge de tous ces problèmes : c'est le tour de passe-passe pour les faire revenir, complètement inchangés, comme quelque chose de nouveau, d'épuré.

Fargier. Quand même ! Ils ne sont pas si différents de nous... Ils en étaient, du Vietnam, par exemple...

Le Péron. Oui, mais ils y étaient avec une lecture des événements qui ne correspondait pas à ce qui se passait réellement. Quand les Vietnamiens se battaient, comme le dit Signoret, eux disaient : Paix au Vietnam ! Et pas F.N.L. vaincra ! C'est pourtant ça qui était entrepris et en train d'arriver : la victoire du F.N.L.

Giraud. Je me sens complètement frustrée, dépossédée, non pas en tant que sujet individuel, mais en tant que sujet historique, qui a été pris dans diverses tendances qu'on ne maîtrisait pas toujours très bien, peut-être, mais enfin ça existait, et les erreurs aussi c'est important, les trop et les pas assez. Marker parle de tout avec des clins d'œil. Ça joue complètement sur la métonymie. Une image pour le tout : tiens, là c'est le Vietnam, là c'est ça ! Ça fait très vieux combattant porteur de sagesse et c'est comme ça que ça fonctionne sur les gens.

Fargier. C'est souvent ce qu'il a filmé lui-même qu'il montre...

Narboni. C'est important cette question de la métonymie, on y reviendra peut-être en parlant des enchaînements du film, de sa construction. En tout cas, pour ce qui est de la linéarité et de la monologie, je crois que, malgré ses enchevêtrements, ses bifurcations, etc., il reste complètement pris, en fin de compte, dans une conception « dialectique », orientée, finalisée, téléologique de l'histoire, du genre « horloge de l'histoire mondiale ». Sauf qu'il représenterait quelque chose comme le *moment du négatif*. Le titre du film est clair : *Le fond de l'air est rouge*. C'est une pensée classique du socialisme, du type : toute maladie est l'aube d'une guérison, tout recul appelle une avancée, tout fléchissement annonce un redressement, etc. En quoi le film diffère-t-il d'une fiction unanimiste, au sens où Rancière la définit ainsi : « Comment faire *converger* les regards sur une fiction du type « nous venons de là » ? » C'est le *sujet* du film. Et plus il y a de positions contradictoires au départ, plus il y a d'oppositions à résorber, et plus le tour de force produit de gains quand il impose cette convergence. Pas étonnant que Bory parachève ce travail du négatif en le renversant quand il ajoute, après les mains fragiles et les mains coupées, « mais les mains repousseront toujours, etc. ». Le film appelle nécessairement cette conclusion. Et Richard Roud a complètement raison quand il dit, dans le press book du film, que Marker tente de faire jouer ensemble des voix jusque-là discordantes, etc.

Fargier. Tu as raison mais à la fois il y a aussi le contraire, c'est retors, malin, oserais-je dire : pervers. La question qui est aussi posée c'est : « De quoi vous est-il permis de désespérer aujourd'hui ? » La séquence des chats prouve un désir de trouver un ailleurs où ces questions n'auraient plus à se poser.

Le Péron. Il s'agit quand même de l'interpellation du militant communiste de base : nous sommes entraînés dans le sens de l'histoire, nous savons que ce sens de l'histoire peut nous conduire aux pires catastrophes, de toutes façons il y a une contradiction à vouloir faire la révolution puisqu'un jour la révolution sera au pouvoir et comme le pouvoir est mauvais, etc. Il n'y a pas de rupture proposée par rapport à tout ça, rupture que Mai 68 et beaucoup d'autres choses qui se sont passees depuis, ont faite.

L'envers positif du film ce pourrait être *Milestones*. Ici

on ne voit jamais se dessiner un réel collectif d'énonciation, quelque chose qui se donnerait, à travers son écriture, sa fiction, la possibilité de dire « nous ».

Fargier. Le film produit aussi d'autres effets, en procédant à des rapprochements, en faisant entendre deux discours très éloignés qui, tout d'un coup, sonnent pareil. Le discours d'Allende, par exemple, devant les ouvriers d'une usine, quand il leur demande : « Pourquoi vous ne participez pas à la politique ? » Incantation des chefs aux sujets : participez, participez. Et puis la séquence Rateau où des militants disent : « Nous ne sommes que quelques-uns, pourquoi les autres ne participent-ils pas ? Il faut les convaincre. »

Le Péron. Mais Allende ne représente pas du tout une mauvaise figure de pouvoir...

Fargier. Justement. Du coup, on a une sorte d'épuisement d'un discours qu'on crédite d'être bon et qui tourne complètement à vide. Le film ne répond pas à ces impasses, mais il les pose.

Daney. Est-ce que l'un d'entre vous a eu quelque chose de changé dans l'idée qu'il avait de ces dix ans d'histoire, après avoir vu le film ?

Narboni. Pour moi, non, pas vraiment. Bien sûr, il y a des moments très forts, étonnants, bouleversants même : la réunion clandestine du P.C. tchécoslovaque, l'aviateur américain au Vietnam, la fille d'Allende... Ils apportent des « preuves à l'appui » nouvelles, mais ne changent rien au fond du dossier, à la façon de penser la politique.

Le Péron. Sauf sur Mai 68 peut-être, où la doxa c'était : « En Mai 68, ce qui était bien, c'est que tout le monde parlait », et où il a été suffisamment vicieux ou malin pour montrer qu'il s'est dit beaucoup de conneries. Par exemple, le type qui dit : « Moi je ne sais pas si je vais pouvoir continuer avec vous parce que j'étais sur les barricades » et qui, tout d'un coup, explique comment il faut faire la révolution. Vilar à Avignon aussi...

Giraud. Pour Marker une image fonctionne comme un mot, une abstraction, et à partir de là il refait complètement la grammaire, il passe les frontières sans problèmes. Il y a une séquence là-dessus assez spectaculaire : ça commence à Rateau, quelqu'un mentionne la mort de Pompidou, aussitôt on quitte Rateau pour se retrouver à Notre-Dame, avec Nixon, de là on passe aux chats, de là au Japon... Et ce qui me gêne dans ce procédé, c'est qu'il met toujours en jeu un supposé savoir : c'est-à-dire que si toi tu n'as pas suivi le trajet dominant du militantisme, celui des chefs gauchistes (Vietnam, guevarisme, 68...) tu es complètement larguée. En ça il n'apprend rien, ni à ceux qui en étaient, ni à ceux qui n'en étaient pas.

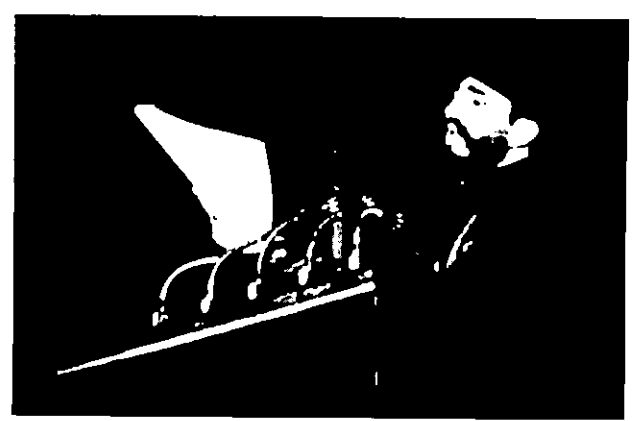
Fargier. Ce qui m'intéresse surtout, moi, c'est cette interrogation personnelle sur les images. Je trouve très émouvante la séquence « on ne sait jamais ce qu'on filme ». On croit filmer un cavalier, on filme un putschiste, etc.

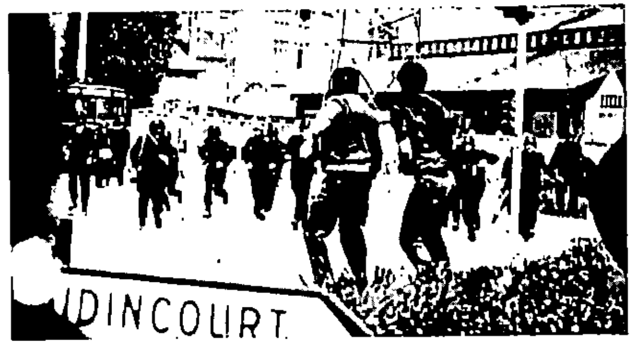
Narboni. L'histoire de Castro pourtant, je trouve ça un peu fort dans le genre « on ne sait jamais ce qu'on filme ». Bon, on connait la place de Castro dans la vie de Marker, mais il y a quand même des moments où il faut dire non. Le discours sur Prague de Castro, c'est une des choses les plus détestables et retorses que j'aie entendues en matière de politique. Tu te souviens ? *« Oui, bien sûr, moralement la positition soviétique est indéfendable, mais politiquement... Et que doit faire le peuple tchèque ? Bien sûr il ne doit pas accepter ça, mais attention, s'il se révolte, est-ce qu'il ne se met pas dans le camp de la C.I.A. et des ennemis du socialisme ? Et puis, est-ce que l'U.R.S.S. pouvait se permettre de voir démanteler le camp des démocraties populaires ? Non, non, non je vous dis que non ».* C'est affreux de précautionnisme, de dénégations et de méandres. Alors, bien sûr, on voit cette horreur dans le film et c'est bien. Mais ensuite, tout à la fin, c'est bien réparé tout ça, bien oublié, estompé, parce que Castro se heurte en U.R.S.S. à des micros qui ne se fléchissent pas. Tout le monde rit, on est alors du côté de Castro contre les méchants micros soviétiques bien rigides, on fantasme je ne sais quelle hétérodoxie de Castro à partir d'un gag et le tour est joué, oublié le discours sur Prague. Et pour quelqu'un qui comme Marker a été bouleversé par Prague, et le montre bien dans tout le début de la seconde partie, c'est un peu fort comme jeu de main chaude et de balance.

Le Péron. C'est ça la désillusion, le désespoir : la volonté farouche de sauver l'imagerie de la gauche, du socialisme et du sens de l'histoire.

Narboni. Comment Marker enchaîne les images, fait fonctionner cette imagerie ? A coup d'analogies, de métaphores ou de métonymies ou d'associations, peu importe. La figure de base du film, sa formule génératrice, c'est la gigantesque analogie du début, avec le *Potemkine*. Puisque Marker aime à la fois les métaphores et les chats, ce début, on pourrait dire que c'est : dans la nuit de la répression tous les chats sont gris. Tous ces plans de répression dans le monde montés autour des escaliers d'Odessa. Ensuite le film ne fera qu'étaler, déplier, mettre à plat cette figure, à partir d'enchaînements faciles et hasardeux...

La Bataille des dix millions, de Chris Marker





Classe de lutte, du groupe Slon

Fargier. Mais ces équivalences sont interrogées. L'idée de la mort qui unifie (on se retrouve toujours derrière des cortèges funèbres – cf. la séquence Overney et beaucoup d'autres) est interrogée.

Giraud. Marker termine la séquence de Mai 68 en passant à l'Irlande et encore ailleurs, avec l'idée que partout se passait la même chose. Peut-être. Mais quelques jours avant j'avais entendu Schmidt à la télé qui disait « Baader, ce n'est pas un phénomène allemand, il y a aussi les Palestiniens, les Basques, les Corses et les Irlandais. » Tout ça pour dire que lui, l'Allemagne, n'y était pour rien, que c'était un signe, un fléau du temps, tombé du ciel, qu'on n'y pouvait rien : la peste moderne. Je mets ces deux sons, ces deux images ensemble... Sous les aspects d'un « je », d'une subjectivité – c'est ma vision à moi et j'ai bien le droit d'être poète – on passe un discours qui barre toute différence, qui nivelle tout et qui dit : « Le sens de l'histoire, c'est ça. » Et ça s'appuie sur le terrorisme du vécu avec lequel il faut vraiment en finir : j'y étais, j'étais partout. Il fait en fait fonction d'historien classique qui, à partir d'un supposé tout-savoir, d'une position de maîtrise (c'est sa spécialité) découpe, réagence, manipule les documents, réécrit l'Histoire. Il dit « Je », d'accord, mais alors c'était déjà le « Je » de l'historien qui regardait tout ça passer sous ses yeux, intéressé quand même parce que, dans tout ça, il y a de la matière...

Fargier. Mais pourquoi donc ne reconnais-tu pas à Marker le droit de penser différemment de toi, de penser pour lui et quelques autres ? Pourquoi ne veux-tu pas entendre un autre discours que le tien ? Tu devrais faire, toi, un film sur tes documents, ta vision de dix ans d'histoire. Je crois que ce film est subjectivement désespéré et c'est une des raisons pour lesquelles il est intéressant...

Narboni. Je voudrais revenir à l'analogie et à l'association telles qu'elles opèrent dans le film. Godard par exemple : lui, il fonctionne plus par métamorphoses que par métaphore, mais c'est vrai aussi que dans *Ici et Ailleurs*, il met en place des rimes, des ressemblances, des comparaisons (le mot *populaire* chez Hitler, Thorez, Lénine, la main levée des trois, etc.). Seulement, de la même façon que c'est le *et* qui l'intéresse dans *Ici et Ailleurs*, dans ces comparaisons c'est moins les termes comparés qui le retiennent que le *comme*. Quand il remplace les diapositives les unes par les autres aussi c'est le geste du « je remplace » qui compte. Et quand il dit : « Comment ça va ? », on peut être sûr que, quelle que soit la réponse – s'il en donne une –, elle n'est jamais : « Ça va de soi ». Ce qui est gênant chez Marker, ce n'est pas que ce processus métaphorique soit là, mais qu'il soit naturalisé, effacé comme tel. D'où des passages archi-faciles d'une séquence autre, par exemple enchaîner un plan de C.R.S. à Cerizay à un geste de répression en Irlande pour introduire les femmes. Je ne dis pas, dans le style archéo-marxiste : « Hou la la, attention, il n'analyse pas les différences spécifiques entre les luttes Cerizay et la lutte des femmes irlandaises », je dis que c'est filmiquement facile, finalement très proche du Marker de toujours, et que ça produit des effets politiques de confusion...

Le Péron. C'est comme Ulrike Meinhof et la vieille femme dans le ghetto. C'est un rapport aux images qui pose problème. Marker a l'air de considérer par exemple que tous les mouvements, toutes les violences, toutes les manifestations se ressemblent. Quand on les voit enchaînées les unes aux autres et qu'on peut les reconnaître (ce qu'il ne facilite pas) on voit bien que ce n'est pas pareil, quand dans les manifs gauchistes on voit des gens qui courent, qui se propulsent comme un projectile. Au niveau d'un manipulateur d'images cinématographiques (d'images en mouvement) c'est des choses qu'il aurait été intéressant de faire apparaître : les mouvements différents sous le même titre générique (manifs, femmes, etc.). Il y avait des choses fantastiques à mettre en relief sur l'immobilité de Prague, l'arrêt de tout pendant un moment, des gens qui disent : le sens de l'histoire on en a marre, on s'arrête, on y oppose ce qu'il y a de plus insensé (notre poids, notre inertie comme dit Baudrillard).

Il y a quand même l'idée d'une bande-son préécrite, même si c'est un film intelligent, subtil.

Giraud. Comme expliquer (j'y tiens) qu'il ne mentionne pas les Palestiniens, alors qu'il a bien trouvé le moyen, au tout dernier moment, de placer les femmes, par exemple. Il y a d'abord une réponse extérieure au film : c'est que l'histoire se fait aussi là-bas, même si c'est moins à notre portée, et elle se fait là-bas en des termes qui ne l'intéressent absolument pas, dont il ne veut rien savoir. D'où exclusion totale des Palestiniens, même comme cadavres, même quand il parle de Munich. Et il y a aussi le fait que s'il les avait mentionnés, là, en fonction de son écriture complètement associative, il aurait été amené à en parler et ça, il ne le pouvait pas. Ce n'est pas à notre portée, ça veut dire que ça nous échappe en partie, qu'il n'y a pas de discours tout constitué là-dessus, pas d'images bien encadrées, toutes prêtes à être ingurgitées.

Narboni. En fin de compte j'ai envie de dire que ce film, c'est un film très « Editions Maspéro » (d'ailleurs, François Maspéro y intervient). C'est « l'esprit Maspéro », avec l'éventail de positions contradictoires que présente ses publications, mais rien d'autre. Et sans sous-estimer l'importance de ce travail, je dirai aussi que ces dernières années, eh bien, la réflexion politique la plus neuve est venue aussi d'ailleurs : des Editions de Minuit, de Gallimard, du Seuil, de 10/18, de Flammarion, etc., et, ça, le film n'en porte pas trace.

Notes sur d'autres films

Repérages (M. Soutter)

Repérages est une collection de photos de plateau hors plateau qui sont autant de traces, fétichistes et glacées, du passage d'un auteur sans film dans une Suisse sans suisses. Un sociologue scrupuleux ne manquera cependant pas de noter les apparitions discrètes, dans ce beau monde d'artistes sans emploi, d'un couple de propriétaires fonciers, d'un routier sympathique et d'un dragueur de guinche populaire : je suppose qu'ils sont là pour symboliser, au regard d'un cinéaste dont l'âme est quelque part à gauche, l'argent qu'il ne faut pas cacher, le peuple qu'il ne faut pas oublier, et le corps ouvrier qu'il ne faut pas trop vite exclure. Bien qu'ils n'aient rien à voir avec le sujet traité, et que Soutter (et ses acteurs) les traite comme des meubles, leur apparition permet de rappeler, à qui veut bien l'entendre, qu'il n'est pas tout à fait dupe de l'incroyable bêtise et du narcissisme éperdu de son projet. Un projet éminemment charitable, puisqu'il s'agit de renflouer l'intériorité bourgeoise, de la créditer d'un manque à être, d'une détresse et d'une angoisse (négatif de ses fabuleuses capacités d'amour), dont Delphine Seyrig et Jean-Louis Trintignant jouent, en tant qu'acteurs, le privilège. C'est-à-dire que ce privilège (idéologico-esthétique), ils le mettent en jeu, sur le tapis, en jouant ostensiblement le rôle de grandes stars pour qui le sentiment, la passion, l'amour passent bien plus haut qu'un projet de mise en scène dont tout nous annonce qu'il aurait été raté, si d'aventure Soutter s'était risqué à le tourner (bien que Delphine Seyrig soit, par ailleurs, une bonne actrice tchékhovienne). Mieux : c'est par le ratage de la mise en scène, par l'impuissance de son projet, que Soutter escompte faire prendre l'effet de nostalgie du film, faute de retrouver les racines et les cris du mal-être d'une classe décadente que l'écrivain russe, en son temps, a fait mourir avec tant d'art (il mourait avec elle), en se bornant à faire du nom de Tchékhov l'ombre tragique qui porte son message charitable, la bénédiction urbi et orbi de ses comédiens, et à travers eux, de tout un monde privilégié et souffrant.

A quelles bassesses la bourgeoisie ne se livrerait-elle pas aujourd'hui pour se faire aimer (j'entends : aimer pour elle-même) ? Mais elle ne le peut désormais que par le relais d'un écran, d'un corps d'acteurs et d'une scénographie masochiste grâce à quoi elle se voue, comme ici, à refaire, en tant que classe dominante, l'éducation affective de son propre public. Il s'agit, ce public, de l'amener à abaisser son regard et ses armes critiques devant une passion prise (esthétiquement) dans les glaces du masochisme, dans une scénographie luxueuse et froide où des corps d'acteurs bourgeois, plus bourgeois que nature, répètent image après image : comme nous sommes seuls, comme il fait froid (on est en Suisse, en hiver), et comme votre devoir est de nous aimer, malgré notre futilité et



Une accablante photo de *Repérages*

notre arrogance (c'est pourquoi Trintignant, dans son rôle de maître rééduqué amoureusement, joue d'abord si ostensiblement la carte de l'arrogance, pour la caméra, pour le public, avant de succomber à la passion). Et si, au terme de ce chantage affectif, au moment où la grâce doit ruisseler, quand s'élève la voix de requiem de la récitante, une larme vous vient à l'œil, la partie sera gagnée. Vous recevrez à la sortie, en prime de séduction, une paire de chaussettes de tennis à liseré rouge et bleu, comme en porte Trintignant dans la désopilante séquence onirique (ultra-brechtienne) où le cercueil de Tchékhov est embarqué par un cheminot sans cœur, et probablement analphabète. Il manque malheureusement à cette séquence un trait d'humour réellement masochiste : comme la nuit est particulièrement froide, et les acteurs légèrement vêtus, ils devraient éternuer et se retrouver ensuite à l'hôtel, devant une tisane bien chaude.

J.-P. O.

La Nuit tous les chats sont gris (G. Zingg)

Le film de Gérard Zingg apparemment n'attire pas les foules, ni ne mobilise la critique : lorsqu'on ne le taxe pas de « divertissement gratuit », on le défend en s'étonnant malgré tout d'une fin déroutante, ou pire, en en faisant un remake du *Providence* de Resnais : une manière comme une autre de réduire le *nonsense* aux éternels problèmes du créateur en proie à ses personnages, tarte à la crème des maïeutiques laborieuses.

Il est clair pourtant que *La nuit tous les chats sont gris* se situe délibérément dans le domaine du *nonsense*, de l'irrationnel (qui n'est pas synonyme de fantastique), refusant systématiquement de forger à l'énigme la moindre clé. Deux récits se

croisent, sans qu'on sache jamais si c'est le hasard ou l'imagination qui procède à leur rencontre. La piste anglaise (Sir Charles et sa nièce Lily) embraye sur la piste française (le marlou de la Riviera) par de subtiles coïncidences de plan à plan, qui s'enchaînent avec un flegme tout britannique : pas de surprises, peu d'effets de suspense, mais un léger sentiment de « déroutage » subtilement entretenu, et des trouvailles dans le détail qu'on suçote comme un bonbon : un décor de « cottage », une ombre portée, un plan très « chromo » de Bruno Nuytten (1).

Est-ce le « rationalisme cartésien » que dérange cette indifférence systématique à la crédibilité, ce décollement léger mais continu par rapport aux règles, non pas du réalisme (on tolère des infractions autrement énormes, bien que souvent moins criantes parce que plus codées), mais du vraisemblable ? Mais n'est-ce pas surtout la bonne conscience du cinéma qui se trouve atteinte ici ? Car tout se passe comme si, de plus en plus, les films « de genre » (comme on dit en peinture, à savoir ceux qui n'entrent pas dans les grandes catégories – western, polar, comique, film historique, etc. – qui s'autolégitiment) n'étaient acceptables qu'à condition de fournir un alibi (« de gauche » si possible) sous forme de grand thème, de problématique à *mettre en œuvre*. Ce qui produit toute une série de films « bien intentionnés » dont *Pour Clémence* fournit, parmi les plus récents, un exemple particulièrement significatif : dans cette « fiction aplatie » (2), ce n'est pas tant l'aspect « sociologique » qui gêne (elle a bon dos, la sociologie), que cette rhétorique de *l'illustration* où chaque séquence fonctionne comme rappel et (dé)monstration d'un thème pré-construit (le partage des tâches ménagères, l'ennui, le rapport avec l'enfant) qui appartient à la panoplie obligée du sujet traité, et dont le film tout entier ne constitue lui-même qu'une illustration plus ou moins laborieuse. L'aplatissement donc de la fiction n'est que la conséquence de sa subordination à l'idée (le « truc » du scénariste) dont elle est censée faire le tour, et qui en fournit la justification ultime.

Parallèlement, on parle de « crise de la fiction » devant l'apparition dans le cinéma industriel de productions narratives *a minima*, jusqu'alors vouées à la marginalité (*Le Camion*, *Jeanne Dielman*) : crise de la fiction de gauche ? On s'aperçoit pourtant qu'il est possible de faire de la fiction qui fictionne sans tomber pour autant dans les thèmes et la mise en scène autorisés : *Les Enfants du Placard*, c'est le bonheur de la fiction retrouvée.

La Nuit tous les chats sont gris, de Gérard Zingg



Fiction perdue, fiction aplatie, fiction retrouvée : au bout de la ligne, *La nuit tous les chats sont gris* développe une fiction « pure », une fiction qui s'emballe sur elle-même en balayant tout alibi. Si on reproche au film sa « gratuité », serait-ce par crainte que le spectateur n'en ait pas pour son argent, ou pour biaiser avec cette évidence, que les millions de l'industrie cinématographique servent à fabriquer, ni plus ni moins, des films ? Lorsque ces films, comme celui de Gérard Zingg, ne prétendent pas ouvrir sur un autre espace que celui de la salle de cinéma, sur un autre temps que celui de leur projection, sur une autre réalité que celle de leur propre logique, ils ramènent en force, à travers les résistances mêmes qu'ils suscitent, cette vérité que la fiction, dès qu'elle n'embraye ni sur un code déterminé, ni sur un référent déterminable, c'est un peu la mauvaise conscience du cinéma.

Nathalie HEINICH.

1. Et Gérard Depardieu, toujours égal à lui-même : séducteur pour midinettes, viriliste inoffensif, faux-dur au cœur tendre, c'est le type même du charme prolétarien, un rien canaille – et jusqu'à ce léger embonpoint qui a l'intelligence de ne se développer que sur les parties stratégiques : la panse, les cuisses. Et cette scène qui ne se justifie que pour lui : « Vous êtes libre ce soir ? » demande-t-il, intempestif, à la vendeuse, relevant son inimitable menton, avec ce regard matois de matou qui n'en est pas à sa première souris. How charming.

2. Cf. le texte de Toubiana, *Cahiers* n° 283.

Paradiso (C. Bricout)

Ce qu'il y a de gênant dans la scène où le héros paumé du film tente de séduire une jeune fille particulièrement rétive, ce n'est pas qu'elle soit « naturaliste » – elle pourrait être sauvage, romantique ou humoristique que son fonctionnement resterait le même. Ce que je perçois dans ces approches, maladroites de façon trop ostentatoire, dans ce ratage amoureux trop raté, c'est un *effet* de naturalisme : l'énonciation est désignée comme instance *distincte* de la fiction ; le sujet de l'énonciation ne parle plus le langage de la fiction mais prend ses distances par rapport à celle-ci et prononce un discours sur l'énoncé filmique ; ici, celui du « réel », du « vécu », etc.

De façon plus frappante peut-être, cette apparition de l'instance énonciative est visible dans le déroulement même du film. Il y a les images du narrateur, comme celles, au début, de la réalité sociale de Lille ; trains déversant des usagers, pages d'offres d'emploi et, plus tard, la scène où un camion piloté par des jeunes défonce un café. Il y a « les images du personnage », comme ce modèle de nu proposé aux étudiants des Beaux-Arts dont fait partie le héros du film. Il y aura aussi les scènes de voyeurisme, « couples qui s'ébattent » etc. Cependant c'est par cette dissociation que ce film, au demeurant assez ennuyeux, devient malgré tout attachant. En effet « ces images du narrateur » échouent là à donner une quelconque vérité, une quelconque assise aux « images du personnage » : tout aussi exsangues, elles se trouvent ramenées dans la même position d'excentricité par rapport au regard du personnage. D'où le flottement de ce film au regard indécis qui n'arrive pas à imposer un regard sociologique. Mais, tout de même, cette indécision a un certain rapport avec le malaise de ce misérable personnage, fils de petits bourgeois ; car que cherche ce jeune paumé, sinon à se relier à un petit bout de fiction vé-


Paradiso, de Christian Bricout

ritable ? Bout de fiction que possède, elle, la « dame-pipi » : un mari et des enfants éloignés, cela est déjà beaucoup car lui ne peut espérer trouver de roman familial. A cet égard la scène de la dispute avec le père est révélatrice. Il n'est pas sans importance, je crois, qu'elle commence par avoir lieu devant un poste de télévision diffusant un opéra de Verdi. Qu'a donc à opposer à la magnificence de la fiction populaire représentée par l'opéra italien, cette famille misérable ? Non pas du tout une réalité familiale dessillante, désignant un discours sociologique sur le chômage des jeunes et le mal-vivre. La prestation du père est tout aussi théâtrale, mais c'est du mauvais théâtre : d'abord, bien sûr, parce qu'il évoque assez maladroitement « le cinéma de la durée », mais là n'est pas l'essentiel. Dans cette scène on *entend mal* les paroles, comme si nous, spectateurs, étions très éloignés, on ne perçoit que leur côté allusif (guerre d'Algérie, communisme, travail, etc). Pas tant scène fabriquée donc, qu'imprécise et mal audible. Tout se passe ensuite comme si ce jeune homme paumé, déçu par ce simulacre de théâtre, s'en allait chercher dans une longue errance nocturne une fiction véritable dans laquelle il pourrait s'insérer. Il y aura la découverte de la défonce donnée par deux scènes fortes (le récit d'une fille dans la voiture, et la description d'une injection de drogue), les seules de ce film incertain. Là, Bricout réussit à imposer efficacement ce que j'appelais à l'instant une « image du narrateur ». Mais aussi, et précisément, de ces images le héros est totalement exclu, il se borne à en être le spectateur (d'ailleurs, symptomatiquement, la scène de la seringue n'a aucune justification fictionnelle, se déroulant hors de la vision du héros). Image de la défonce féminime, image de plaisir un peu scandaleux, qui jouent un peu le même rôle que l'opéra de Verdi, rôle quasi répressif parce qu'en face, le héros n'a rien à proposer, rien à opposer.

Avec la « dame-pipi » moche, le jeune homme connaîtra finalement l'amour, c'est-à-dire la fiction. C'est que quelque chose aussi s'est passé pour le personnage joué par Annie Savarin : elle a reçu une lettre de sa petite fille. Scène remarquable en ce que toutes les lourdes références du film à un « univers sordide » (pipi, caca, vomi etc.,) trouvent leur point d'arrivée, leur résolution dans la découverte bienheureuse de l'intimité du couple (c'est là le paradis). Il y a à cet égard un moment-pivot quand l'amie du héros se lève du lit pour accomplir des ablutions. Ici la connotation « sordide » hésite, pour basculer dans le geste intime. Dès lors, la caméra peut se mettre à tournoyer en un véritable chant d'allégresse : le héros a enfin trouvé son bout de fiction. Il a ainsi accédé à un statut de petit bourgeois, ce que confirmera la scène finale du rhabillage, où dans une lumière très David-Hamiltonienne, la dame-pipi devenu modèle consentant (on se souvient du début du film) le gratifiera d'une image qu'il pourra enfin reconnaître comme sienne.

B.B.

Nous sommes des Juifs arabes en Israël (I. Niddam)

Imaginons un peu la genèse d'un titre comme celui-là. Au départ, il y aurait le magnifique slogan de mai « *Nous sommes tous des juifs allemands.* » Pour l'adapter au sujet dont on veut parler, on remplacerait *allemand* par *arabe* (ici il y aurait une discussion : sépharade ou arabe ? Pour de multiples raisons le dernier s'imposerait à la raison). Pour préciser et éviter les contresens, il faudrait ajouter... *en Israël*. Enfin il faudrait retirer *tous* pour ne pas dire alors quelque chose de faux. Et l'on obtiendrait le titre du film d'Igal Niddam.

Ainsi, de la force symbolique d'un slogan, de sa puissance d'expression soudaine d'une vérité profonde, on serait passé à l'objectivité d'un titre unitaire, débarrassé de tout caractère passionnel ou reste d'agressivité. Qu'il en soit loué.

C'est un peu le type d'opération que réalise le film sur la révolte des juifs originaires des pays arabes en Israël. Et quelles que soient les intentions de son auteur (sans doute les meilleures), il faut dire de quelle opération il s'agit : celle dite du « discours unitaire » bien connue des délégués à l'aménagement des relations sociales de tous poils, opération qui consiste à remplacer mine de rien le produit des extrêmes par le produit des moyens, subtilisation, tour de passe-passe qui s'effectue généralement dans la longueur et l'inanité des palabres qui viennent se tenir sur une scène institutionnelle dressée à la hâte à la place, sur le lieu, du non-lieu ouvert par la révolte. Opération de langage qu'il est aisé de repérer : sur le plan de l'expression, éviter les zones de friction, le passage par les incisives, ce qu'on appelle les sifflantes (sionisme, racisme, terrorisme...) et sur le plan des intentions tenir un langage en faisant oublier d'où on le tient. Le tout légitimé par le décret selon lequel les extrêmes comme les absents ont toujours tort.

Il ne s'agit pas seulement de réclamer justice pour les Panthères noires d'Israël (puisqu'il faut appeler les extrêmes par leur nom), ni de demander qu'elles soient données comme l'origine unique des débats sur cette question d'aujourd'hui, mais simplement de déplorer leur absence pour l'économie du film lui-même en se disant que leur présence (ce qu'elle représente) aurait empêché ce glissement, que dis-je cette glissade, vers une lecture uniquement institutionnelle de la réalité des juifs-arabes en Israël.

L'acteur principal du film, le pire qui soit, est Le Responsable, le responsable à tous les niveaux, et dans le miroir que le réalisateur lui tend, *il a toujours raison ;* le luth marocain ou le folklore yéménite ou même le ton décidé du Palestinien ne sont plus là que pour illustrer son propos (comme dans les soirées de gala les numéros de music-hall sont là pour égayer un peu les discours des organisateurs). Toujours Le Responsable ! Le film ne veut entendre que sa voix : voix du conseiller du maire, du secrétaire de cabinet, du ministre, du président d'association, de l'éducateur, de l'animateur. Donner à entendre une voix crédible, à voir un visage autorisé, avec une volonté farouche d'organisation, de régulation, un réel plaisir à écouter légiférer, mettre en institution comme ailleurs on met en équation. Caméra regardant d'un point aveugle l'énorme enthousiasme qui se dit dans le film pour la norme (« je voulais être normale » dit une jeune fille d'origine égyptienne).

Croyance en des idées simples, mais fausses, comme celle-ci, que tout irait mieux si pour traiter avec les Arabes, l'Establishment israelien déléguait des juifs arabes (à l'O.N.U. aussi). Le problème palestinien n'est tout de même pas seulement affaire de compréhension humaine. Sans vouloir tout ramener à des questions politiques il faut préciser qu'avec la meilleure volonté du monde il ne sera pas résolu à coups de principes de psychologie sociale. Quelle que soit la douceur qu'on éprouve à les entendre.

D'ailleurs sont-ils si rassurants, ces discours sages ? Quand un responsable d'origine libanaise se prononce à la fin pour les deux Etats qui pourraient selon lui clore heureusement le drame, il ne manque pas de donner sereinement ses arguments, celui-ci par exemple : que cette solution s'impose à la raison, à cause de la menace que constitue pour l'Etat d'Israël la présence d'un million et demi d'Arabes à l'intérieur de ses frontières ; ça n'est pas très doux, c'est même un peu dur à entendre. Il y a une logique à ce mot de la fin : cette menace, c'est elle qui pèse sur le sens du film, le surcharge de tout son poids d'inconnu ; c'est elle qui brouille le regard jusqu'à la limite du contresens. Comme ce dernier plan arrêté sur l'image d'un Palestinien faisant signe du doigt qu'il ne veut pas qu'on le filme, lui et (ou) sa femme (scène fréquente en terre arabe) : un doigt qu'il est logique de prendre alors pour une épée de Damoclès brandie au-dessus des spectateurs du film.

Décidément la normalité comme le consensus ont souvent besoin, pour donner d'eux-mêmes un spectacle crédible, de se mettre en scène à cheval sur une catastrophe imminente.

S. L. P.



Le Crabe-tambour, de Pierre Schoendorffer

Le Crabe-tambour (P. Schoendorffer)

Il y a du sentiment, de la conviction (non, certes, la conviction ne manque pas), et de belles images sur les flots d'argent au large de Terre-Neuve. Philippe Collin a dit tout ce qu'il fallait dire, à mon avis, dans *Elle* du 5 décembre, de ce produit à tous égards pesant et sinistre, aussi me contenterai-je, avec sa permission, de le citer : « *Pendant près de deux heures, il pleut des « retours en arrière » entrecoupés de cas de conscience, dont la nostalgie pour la belle époque des casseurs de Viets peut donner la nausée aussi sûrement que le tangage et le roulis. Ravis de porter l'uniforme, occasion que le cinéma français leur propose rarement, les comédiens s'en donnent à cœur joie dans la lugubre tradition des films anglais de marine : lèvres rigides et regard lointain. Parce qu'un exemplaire du* Nègre du Narcisse *traîne sur une table, parce que le personnage de Willsdorf peut lointainement rappeler le Kurz du* Cœur des ténèbres, *on s'empressera d'évoquer Joseph Conrad, ce sera un blasphème, tout comme de citer le nom de John Ford sous prétexte que des militaires font des effets de jugulaire en plein vent. Non, nous sommes ici dans l'univers édifiant des* Trois de Saint-Cyr, *adroitement ravalé à l'intention des jeunes générations.* » Je n'ai strictement rien à ajouter, sinon qu'il me paraît tout à fait normal que Maurice Druon se soit déclaré ému et bouleversé par ce film (publicité des quotidiens), mais que cette émotion ait pu être partagé par des critiques de quotidiens et d'hebdomadaires situés paraît-il à gauche me laisse confondu. Le roman de Schoendorffer – d'où le film est tiré – avait été sévèrement jugé par les mêmes publications. Quel est donc le pouvoir du cinéma, que Ph. Collin se soit trouvé pratiquement seul à dire sa répugnance pour cette apologie sentimentale de l'O.A.S., de la race blanche (l'épisode de Willsdorf prisonnier) et de l'Occident éternel ? Même la critique communiste *(L'Humanité, France nouvelle)* s'est montrée attendrie et désarmée (je ne sais pas pourquoi, il est vrai, je dis « même... »). Mais le problème n'est sans doute pas du côté des pouvoirs du cinéma : il est celui du pouvoir de la critique de cinéma en France, et il y aurait là, hélas, beaucoup à dire.

P. B.

Au-delà du bien et du mal (L. Cavani)

Viviane Forrester, dans *Art Press* de décembre, règle très bien son compte à cette petite chose (quoique probablement à gros budget) constamment sinistre, grotesque et prétentieuse. La thèse du film, soutenue avec l'exquise légèreté cavanienne, à savoir : ce qui a manqué à Nietzsche et Paul Rée, c'est de vivre leurs fantasmes homosexuels, ne me paraît pas devoir être discutée trop longuement, aussi me permettra-t-on de renvoyer à l'article cité, qui m'épargne heureusement le mien. On pourrait seulement s'étonner qu'un si pâle navet ait soulevé des débats, qu'il se soit trouvé des gens pour l'admirer, d'autres pour s'en indigner, et qu'une pleine page du *Monde* ait été occupée contradictoirement à son sujet par des personnalités bien en vue de l'intelligentsia française (Guattari et Benoist, deux nietzschéens, à ce qu'on dit). Mais il en est de certains films comme de certains livres : ils ne sont écrits et réalisés que pour le bruit qu'on espère qu'ils feront dans les media. Bien, ça a encore marché, au suivant.

P. B.

(Ces notes ont été rédigées par Bernard Boland, Pascal Bonitzer, Nathalie Heinich, Serge Le Péron et Jean-Pierre Oudart).



L'Enfer de la corruption (Force of evil), d'Abraham Polonsky

L'AVANCE SUR RECETTES EN QUESTION

par
Jacques Doniol-Valcroze

Question. *Ça ressemble à quoi votre « Avance » ? Au monstre du Loch Ness, à la Bête du Gévaudan ? Pourquoi tout ce tintamarre dans la presse, tous ces communiqués, ces réponses aux réponses, cette conférence de presse et, pour couronner le tout, ces interpellations à l'Assemblée nationale ?*

Jacques Doniol-Valcroze. Il conviendrait d'abord de séparer l'anecdotique du problème essentiel qui...

Question. *Mais enfin, il y a une « Affaire Claudine Guilmain ». Vous l'esquivez ?*

J.D.V. Non. Simplement, le problème n'est pas là. En 1976, 310 cinéastes ont demandé l'avance, 48 l'ont obtenue. En 1977, sur 9 séances tenues jusqu'en septembre, 329 cinéastes ont été candidats (on arrivera à plus de 400), 52 l'ont obtenue... Réfléchissez : si en 76 et 77, les 539 candidats malheureux avaient, chacun, déclenché une affaire style Guilmain, il y a longtemps qu'il n'y aurait plus d'Avance sur recettes et je ne vois pas qui s'en porterait mieux.

Question. *Les producteurs traditionnels sans doute...*

J.D.V. Erreur. Aujourd'hui la crise est telle qu'un sur trois la demande ou la demandera.

Question. *Alors, Claudine, on n'en parle plus ?*

J.D.V. La colère est mauvaise conseillère. Son talent n'est pas en cause. Sur un coup de tête elle s'est lancée dans une action irresponsable qui, finalement, ne débouchera sur rien... sinon conforter d'autres campagnes contre très exactement le cinéma qu'elle voulait défendre et promouvoir. J'ajouterai que se faire assimiler par Gabriel Matzneff à Paradjanov (dans le Monde) et se lancer dans une série de propos diffamatoires contre d'autres cinéastes qui sont, comme elle (elle qui, il faut le dire, a eu une avance pour son premier film *Véronique ou l'été de mes treize ans),* du côté du « cinéma d'auteur », je trouve cela... comment dire... mélancolique, triste.

Question. *Courageux aussi, peut-être ? Car enfin elle brûle ses vaisseaux...*

J.D.V. Le courage est une vertu contradictoire. Si on se trompe de cible, à quoi sert d'être bon tireur ?

Question. *Elle a peut-être été victime d'un complot ?*

J.D.V. Absurde. Quel complot ? Huit personnes sur neuf n'ont pas aimé son scénario et ont voté contre. C'est tout. De tels votes sont et seront fréquents. C'est la règle des commissions qui tranchent par scrutin. Si on est candidat, on ne peut accepter cette règle de départ et la récuser à l'arrivée si le résultat ne vous a pas été favorable. Il y a par ailleurs un système assez souple d'appel et de réexamen.

Question. *Mais vous-même avez défendu ce projet, voté pour...*

J.D.V. Cela ne change rien au problème. Mes collègues ont eu une opinion différente de la mienne. Je ne vais pas pour autant les taxer de malhonnêteté ou les soupçonner de combines.

Question. *Et si vos collègues s'étaient trompés ?*

J.D.V. Qu'est-ce que ça veut dire : « se tromper », dans ce genre de problématique ? On ne pourrait parler d'erreur que s'il y avait « constance dans l'erreur ». C'est alors, et alors seulement qu'il y aurait scandale.

Question. *Mais encore ?*

J.D.V. Quel est le bilan de la Commission qui est en place depuis décembre 76 ? D'une part, si on examine les noms connus, elle a accordé l'avance à Moullet, Littin, Rossellini, d'Anna, Vecchiali, Claude Simon, Genêt, Jean-Louis Jorge, Blain, Stanojevic, Garrel, Ménegoz, Comolli, Karmitz, Fleisher, Cavalier, Bitsch, Akerman, Kanapa, Joël Farges, Kast, Van Effenterre, Aubier, Fleischman, Dubreuilh, Adam, Fassbinder, Schroeter, Vautier, Marker, Benayoun, Santiago, Lapoujade, Féret, Cozarinsky... D'autre part, sur la cinquantaine d'avances, 15 ont été à des premiers longs métrages (c'est-à-dire pratiquement à des inconnus) dont 8 ont été réalisés ou sont en cours de réalisation. Ce bilan : d'un côté –

celui des noms –, comme de l'autre – celui de la promotion des jeunes, des nouveaux – me paraît positif. Il n'y a donc pas « constance dans l'erreur », donc pas de scandale, donc pas de procès à intenter à la Commission, donc, une fois de plus, je le répète, Claudine Guilmain se trompe de cible.

Question. *Et si elle avait été victime de son projet d'« unités de production », de coopérative ouvrière ?*

J.D.V. Ne me faites pas rire. Qui dans la Commission connaissait son projet ? Il est excellent d'ailleurs. Une personne ? Deux peut-être ? Et qui cela pouvait-il gêner ? Et pourquoi ? Qui va croire qu'au moment de voter quelqu'un s'est dit : elle est l'auteur, dans le cadre de la S.R.F., d'un projet sur les unités de production, donc, nonobstant l'excellence de son scénario, je vote contre ? Ce n'est pas sérieux.

Question. *Et la S.R.F. justement, qu'est-ce qu'elle pense de tout ça ?*

J.D.V. Il y a consensus sur l'essentiel. Il peut y avoir conflit sur le détail. Nous venons de le voir. C'est normal, le contraire serait inquiétant.

Question. *Donc, vous êtes pour l'avance ?*

J.D.V. Dans le contexte actuel, économique et politique, on ne peut être que pour. Mais il n'est pas interdit de rêver aux généreuses utopies des Etats généraux de 68. On ne sait jamais ce qui peut arriver et il n'est pas interdit d'être optimiste.

Question. *Et en attendant ?*

J.D.V. Eh bien justement, il faut situer, très schématiquement, ce contexte historique. En 1946 le cinéma français est complètement envahi, colonisé par le cinéma américain et Léon Blum est allé à Washington signer avec M. Byrnes des accords où le cinéma français a été complètement sacrifié. Bref, ça va très mal et les pouvoirs publics sont contraints de faire quelque chose. Ainsi est née en 1948 la première loi d'aide, le premier Fonds de soutien (la première idée remonte à 1935, mais n'eut pas de suite), tout le système qui, malgré un certain nombre de modifications en 53 et 59, est toujours en vigueur. C'est un député S.F.I.O., Géraud-Jouve, qui trouva l'astuce : on financerait le Fonds par une taxe additionnelle aux prix des places, prélevée sur *tous* les films (français et étrangers) et on ne redistribuerait cet argent qu'aux *seuls* films français au prorata de leurs recettes et sous la condition d'être réinvesti dans de nouveaux films. L'idée était bonne et permit à l'industrie du cinéma de survivre mais... il y avait tout de même un « mais » et de taille : c'est que finalement c'était une prime au succès et à l'argent. Plus vous versiez dans la facilité, plus vous faisiez du fric, et plus on vous en donnait. Le tout bien évidemment au détriment de tout ce qui était recherche, novation, nouveaux talents, etc.

Question. *C'était la logique du système...*

J.D.V. Oui, et cela explique bien que, dans la période qui va jusqu'à la fin des années 50, on a Renoir, Becker, Bresson, Cocteau, Ophuls, etc., mais qu'il est pratiquement impossible pour les jeunes de percer la muraille de Chine de la production classique. Les exceptions sont rares : Varda, Astruc, Baratier, Vadim, Kast... Un certain cinéma qui ne demande qu'à exister ne peut que se réfugier dans le court métrage qui connaît, de ce fait, une période faste. Alors arrivent pratiquement ensemble la Cinquième République, la Nouvelle Vague et... l'Avance sur recettes. La Cinquième, on ne va pas en parler, mais on ne peut négliger le fait que dans ses bagages elle apportait Malraux et que celui-ci, en créant les Affaires culturelles et en y rattachant le cinéma – qui, avant, dépendait de l'Industrie et du Commerce ou de l'Information – introduit pour la première fois l'idée que les pouvoirs publics reconnaissent au cinéma une vocation culturelle... soixante-quatre ans après sa naissance. Bien entendu, je dis cela au crédit de Malraux, pas de la Cinquième. C'est un hasard objectif, pas une conséquence politique...

Question. *Donc, à partir de 1959...*

J.D.V. ... commence l'ère de l'Avance sur recettes, accordée après avis d'une Commission, après ou avant la réalisation d'un film. Elle a commencé avec une petite dotation : 8.000.000 F... mais il faut dire que la première année il n'y a eu, je crois, qu'une quarantaine de candidats. Ensuite elle augmente très lentement : 10.000.000 de francs de 61 à 74, 15.000.000 en 75, 18.000.000 en 76, 25.000.000 en 77. Il y a eu progrès, mais c'est encore beaucoup trop peu. Vingt-trois millions de francs, c'est le prix en 1977 de

deux superproductions françaises ! Il y a aujourdhui dix fois plus de candidats que quand la dotation était de 800.000O... je vous laisse faire le calcul. Néanmoins, le bilan « artistique » a toujours été positif. Dès le début, dans les premières fournées, on trouve *Jules et Jim, La Voie Lactée, Le Trou, Procès de Jeanne d'Arc, Le Caporal épinglé, Muriel, La Collectionneuse*... dès le début elle est bien une aide sélective qui s'oppose à l'automaticité de l'aide, elle apporte un correctif quasi « moral » à un système d'argent en faveur de l'argent. Certes, au début, seuls les producteurs pouvaient la demander, mais depuis 68 tous les auteurs, tous les cinéastes peuvent être candidats... et ils ne s'en privent pas. C'est la modification qui l'a rendue vraiment juste, vraiment opérationnelle, en supprimant la censure éventuelle des producteurs.

Question. *Que pensez-vous de la composition de la Commission ?*

J.D.V. Il n'y a pas de formule parfaite. Au début, c'étaient des « personnalités » des lettres et des arts, à l'exclusion du cinéma. En 68, le cinéma est entré dans la Commission avec des représentants des metteurs en scène et des producteurs, c'est-à-dire les deux catégories les plus concernées par l'Avance. Il est normal qu'elles siègent dans la Commission. Toute querelle déontologique à ce sujet me paraît absurde. Au début, la S.R.F. proposait les réalisateurs et la Chambre syndicale les producteurs. Michel Guy, en créant le double collège, a supprimé les privilèges. En revenant à la Commission unique, flanquée de trois sous-commissions, Françoise Giroud ne les a pas rétablis, et pour l'instant Michel d'Ornano n'a touché à rien. Formellement, nous regrettons à la S.R.F., bien sûr, de ne plus proposer nos candidats, pratiquement cela n'a pas changé grand-chose. A l'heure actuelle, sur les cinq metteurs en scène de la Commission (Jean-François Adam, Robert Benayoun, Benoît Jacquot, Jean-Daniel Pollet, Jacques Doniol-Valcroze), quatre sont à la S.R.F. Cela dit, c'était mieux avant, on risquait moins « le fait du Prince ». Sur un autre plan, je suis totalement contre une Commission entièrement représentative de la profession et désignée par ses différentes instances. L'idée -- proposée par certains aujourd'hui – d'une Commission où ne siègeraient que des représentants officiels de la production, de la distribution, de l'exploitation, des industries techniques etc., est une folie. Ce serait y faire entrer tous les intérêts financiers et commerciaux, tous les adversaires de l'Avance telle que nous la concevons. Ce serait y faire entrer le « cinéma gai, libre et divertissant » de l'ineffable député R.P.R. Robert-André Vivien.

Question. *Faut-il parler de celui-là ?*

J.D.V. Cela n'en vaudrait pas la peine, tant la chanson est connue, si sa façon de penser ne recoupait pas très précisément celle d'une partie de la profession qui, justement en ce moment, propose un plan de modification du système qui consisterait à créer un petit ghetto subventionné où serait évacuée la « recherche », et à donner la grosse part de la manne au cinéma « divertissant » soi-disant rentable et exportable... Ce qui est faux : la plupart des grosses machines commerciales s'avérant déficitaires et le seul cinéma français qui s'exporte étant le cinéma d'auteur. Vivien prétend que les avances « sont systématiquement accordées à des auteurs de films ayant incontestablement une idéologie de gauche ». En fait il n'en sait rien, il n'y connaît rien. On lui a soufflé la réplique pour faire bonne mesure. Mais si c'était vrai, quel hommage involontaire !

Question. *Et l'autre intervention à l'Assemblée, celle de Josselin ?*

J.D.V. Elle est, en un sens, plus grave. Qu'un député socialiste se trompe à ce point, c'est consternant. Son argument principal : « l'Avance fonctionne mal parce que la majorité des films aidés ne remboursent pas », révèle une incompréhension totale des origines et de la finalité de l'Avance. L'idée est pourtant simple : on aide à se faire des films difficiles, novateurs, des films indispensables ; si, grâce à l'Avance, ils arrivent à se tourner (ce qui, hélas, n'est pas automatique), si par chance ils s'amortissent et, mieux encore, font des bénéfices, il est juste que le système récupère ce qu'il peut, ne serait-ce que pour aider plus de films. Voilà. Jamais il n'a été question d'autre chose. Si les films aidés ne remboursent pas, eh bien l'Etat aura subventionné une certaine recherche ; cela s'appelle avoir une politique culturelle. Ne nous plaignons pas qu'il existe quelque part ce minuscule pan de ciel bleu.

Question. *En somme, tout est bien...*

J.D.V. Bien sûr que non. Je refuse d'entrer dans les petites querelles concernant la présence dans la Commission de cinéastes qui demandent l'avance. C'est un problème qui a déjà été retourné dans tous les sens. Si l'on veut que la Commission représente un cinéma vivant, tourné vers l'avenir, on fait obligatoirement appel à des gens qui, un jour ou l'autre, auront un projet qui relèvera de l'Avance. Sinon on fait une Commission de re-

traités ou de « commerciaux » et dans un cas comme dans l'autre les choix seront moins bons. A condition que le membre candidat ne participe pas à la session en question, la solution actuelle me paraît la moins mauvaise. Il y a certainement des aménagements à trouver pour aboutir à une rotation plus rapide des membres, ce qui serait un bien pour tout le monde, à commencer par les membres eux-mêmes, car la tâche est très lourde et deux ans, c'est beaucoup. Il y a aussi des problèmes concernant le fait d'avoir à trancher entre des projets très différents entre eux. A chaque réunion plénière, nous éprouvons pratiquement cette difficulté à comparer entre eux des projets qui ne sont pas comparables. Imaginez une session où restent en lice un Rohmer magistral, un Comolli génial, un Resnais sublime et puis quatre jeunes ou nouveaux dont on ne sait pas grand'chose, mais dont les projets sont très forts, par exemple, à leur premier film, une Chantal Akerman, un Jean-Marie Straub et un Benoît Jacquot inconnus. Que faire, quand on sait que l'enveloppe mensuelle ne permet d'en aider efficacement que trois ou quatre, le saupoudrage avec des petites sommes ne servant à rien ? Or, la situation est telle aujourd'hui que Rohmer, Comolli et Resnais ont besoin de l'Avance pour monter leur production. Au nom de quoi les défavoriser ? Sans eux, les nouveaux en question n'auraient peut-être pas eu envie de faire des films. Et ces nouveaux, sans Avance, ils ne peuvent rien.

Question. *Alors, que se passe-t-il ?*

J.D.V. Cela finit par se jouer même pas à une voix près, mais à un point près, puisque les coefficients de vote (on vote : oui 1, oui 2, oui 3 ou non 1, non 2, non 3) entrent en jeu. Finalement, c'est un concours.

Question. *Vous préconisez une solution ?*

J.D.V. La plus évidente serait d'augmenter la dotation. Mais même si cela avait lieu de façon satisfaisante, il resterait tout de même un problème. Je me demande s'il ne serait pas préférable d'avoir deux sessions différentes : une où s'affronteraient les projets de premier ou de second film, et une deuxième session où s'affronteraient les autres, c'est-à-dire ceux qui ont déjà fait deux films ou leurs preuves dans un autre domaine. Je l'ai déjà dit : il n'y a pas de solution miracle mais peut-être aussi serait-ce plus équitable pour tout le monde.

Question. *Ce qui n'est pas normal, c'est que les cinéastes confirmés aient besoin de l'Avance...*

J.D.V. Oui, mais c'est ainsi dans la conjoncture française de 1977. Si vous laissez faire la seule économie de marché, les « vrais » films, les seuls intéressants, ne se feront pas du tout. Et même beaucoup d'autres – il peut y avoir de bonnes surprises dans le commerce – ne se feront pas non plus. Songez qu'on a calculé qu'en 1977, si vous mettez à part les pornos et les superproductions de plus d'un milliard d'anciens francs (et encore pas toutes !), *un tiers* de la production aura été coproduite ou engendrée par l'Avance ! Par la force des choses, on est loin de l'idée de départ. Aujourd'hui, pour se monter, un film normal a besoin, à parts égales, de l'Avance, d'une coproduction de la TV et d'un distributeur... plus, éventuellement, d'une coproduction étrangère (TV ou cinéma) et d'un producteur investissant de « l'aide ».

Question. *Comment en est-on arrivé là ?*

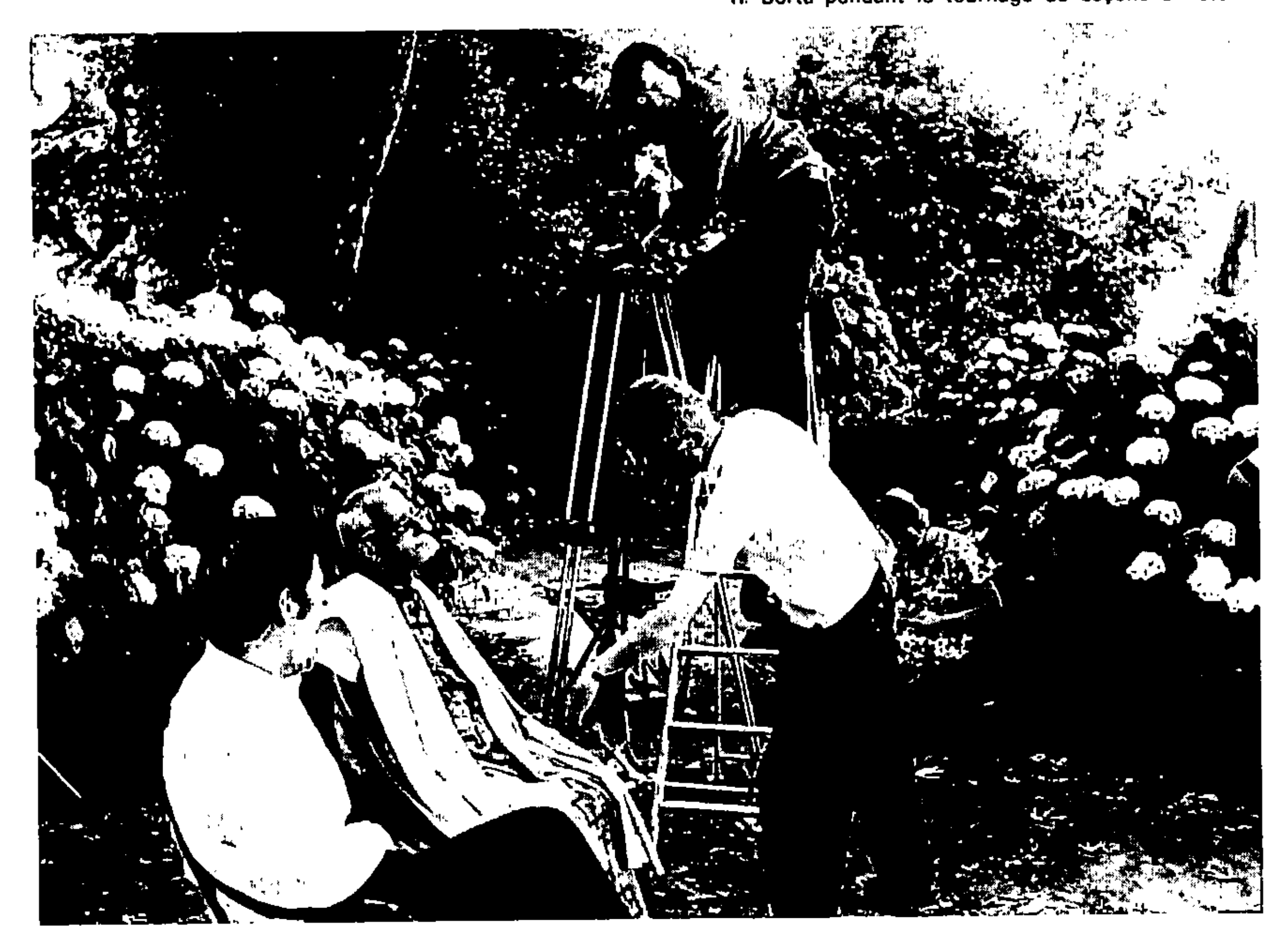
J.D.V. Il y a l'augmentation des devis, liée à la situation économique générale d'inflation et de crise. On ne peut agir que modérément sur les budgets, sauf à sous-payer ou à ne pas payer du tout techniciens et acteurs, ce qui est inadmissible. Il y a surtout un monopole scandaleux. Aujourd'hui en France trois ou quatre personnes ont droit de vie ou de mort sur la fabrication, la distribution et l'exploitation des films. L'arbitraire est quasi total sur lequel butent les talents et les courages. Chaque fois qu'un réalisateur arrive à contourner le cordon sanitaire des chiens de garde, c'est un miracle. Alors, même si d'autres systèmes que l'Avance sont à inventer et à *ajouter*, même si l'Avance elle-même est perfectible, ne mettons pas en danger ce qui seul aujourd'hui peut aider les cinéastes à semer la meute.

Jacques DONIOL-VALCROZE.

Rencontres avec des techniciens (II)

Entretien avec Renato Berta Directeur de la photographie

R. Berta pendant le tournage de *Leçons d'histoire*



Cahiers. *Quand on regarde la liste des films que tu as tournés ces dernières années, on se rend compte que tu travailles beaucoup. Pourquoi ?*

Renato Berta. C'est complexe. Quand tu fais, peu à peu, carrière dans le système, tu deviens une espèce de « vedette-opérateur », tu continues à travailler avec ceux avec qui tu as commencé, donc tu « évolues » avec eux, même si ce n'est pas toujours une évolution... Et puis, il y a des amis qui font des films. Enfin, il faut remarquer que quand on a fait des films assez intéressants du point de vue image, il se crée, par rapport au boulot d'opérateur, une espèce de plus-value liée à ma « valeur-opérateur », grâce à laquelle je vais travailler avec d'autres réalisateurs ; ce qui n'est pas le cas pour un électricien, un machiniste ou un technicien dont on ne voit pas directement le résultat du boulot sur l'écran. Ainsi, parmi les nombreux films que j'ai faits ces dernières années, il y a pas mal de premiers films.

Cahiers. *Pourquoi tant de premiers films ?*

Berta. Et aussi pourquoi je pense en faire de moins en moins ? En fait, j'aime bien travailler dans des conditions un peu originales et pas toujours dans les conditions offertes par la production commerciale normale. Le problème est plutôt que ces « nouvelles conditions » sont de moins en moins nouvelles et originales, de plus en plus plates : beaucoup de ces premiers réalisateurs sont convaincus d'entreprendre quelque chose de très différent des autres, mais c'est de moins en moins vrai car le système est organisé de telle façon qu'il y a une médiocrisation généralisée des produits-films. J'aime bien faire des films avec Tanner ou Schmid, avec des gens qui disposent d'un appareillage, disons classique, mais j'aime aussi faire des films à très peu de moyens, où une autre musique risque de s'installer. Malheureusement, dans le cinéma, il y a de moins en moins de nouvelles choses qui arrivent.

Cahiers. *Et à quoi cela est dû, selon toi ?*

Berta. Je crois que certains réalisateurs ont du mal à se situer par rapport à l'appareillage par lequel ils doivent passer et contre lequel ils doivent se battre. En France, c'est le C.N.C. En Suisse, c'est autre chose, mais du même style : une infrastructure sécurisante et confortable une fois qu'on s'y installe. Au départ, c'est toujours un scénario qu'on donne à juger à une commission. Donc on retrouve déjà à ce niveau une autocensure de la part du réalisateur (parce qu'il doit tenir compte des gens de la commission à qui il adresse le scénario, de qui ils sont, de ce qu'ils font, etc.). Donc, pas trop de risques au niveau de l'écriture, dans la structuration et dans l'explication du projet. Après cela, ils sont tenus par ce scénario. Finalement, le scénario n'est pas destiné aux personnes qui vont travailler sur le film et, pour moi, en tant qu'opérateur par exemple, tout reste à faire. D'où cette « médiocrisation ». C'est d'ailleurs pour ça que certains « créateurs-réalisateurs » sont exclus d'office du système d'aide : ceux qui ne font pas nécessairement confiance à cent pour cent au scénario.

Le grave défaut de beaucoup de ceux qui commencent à faire des films aujourd'hui, c'est d'être totalement inconscients des conditions Pratiques (P majuscule) dans lesquelles ils vont se trouver. C'est la différence qui existe entre un discours ou un scénario et la réalisation d'un film. Tu peux écrire un scénario génial, te retrouver avec une caméra et des acteurs et ne plus savoir qu'en faire. On voit ça de plus en plus : quelqu'un comme Tavernier ne s'est pas posé une seconde la question de *comment filmer* quoi que ce soit.

Cahiers. *Et celui qui doit faire ce travail, c'est l'opérateur...*

Berta. Bien sûr, ça retombe sur l'opérateur et c'est, à mon sens, pour cela qu'on est en train de créer le vedettariat de l'opérateur. Dans un tel système, on a besoin d'opérateur-vedettes. Aujourd'hui, l'opérateur doit être un bon administrateur de psychodrames. Je pense à ce moment psychologique précis, panique, où l'on doit placer la caméra et décider en même temps du mouvement des acteurs. Au bout d'un moment, comme il y a vingt personnes qui attendent derrière toi, tu dois intervenir et dire : « Moi je pense qu'il faut la mettre là. » C'est un peu gros, mais je vous assure que ce moment psychologique se présente presque toujours, y compris avec de grands réalisateurs.

Cahiers. *Quels types de demandes existent entre un réalisateur et son opérateur ?*

Berta. La demande se précise en travaillant avec le réalisateur avant le tournage, dans la phase de préparation et des repérages. Avec Tanner, quand on a fait *Le Milieu du Monde*, on a fait des repérages très poussés, on a opéré des choix ensemble, en fonction de toutes les données dont on disposait (le temps de tournage, par exemple). C'est un procédé que j'aime bien, sinon ce n'est qu'un procédé d'exécution. Souvent, des réalisateurs ont des idées littéraires et très peu cinématographiques.

Cahiers. *Il y aurait donc deux catégories de réalisateurs avec lesquels un opérateur peut être amené à travailler, ceux qui ont une idée précise et « cinématographique » du film qu'ils vont réaliser et ceux qui ont une idée essentiellement lit-*

téraire de leur film, ce qui laisse pratiquement à l'opérateur la tâche de réaliser le film, de l'exécuter ?

Berta. Oui. Mais « idée précise » ne veut pas dire idée fixe, immuable. Par exemple, Straub : ses scénarios sont d'une grande précision, il y indique jusqu'aux objectifs à utiliser, la focale, la place de la caméra, etc. mais cela ne veut pas dire que toute discussion soit close. Ce qu'il y a de génial avec Jean-Marie, c'est que la discussion et la réflexion au moment des installations du tournage ont toujours lieu. Et parfois on modifie la focale ou on change un peu la place de la caméra, cela fait partie du travail de construction. Et c'est à partir d'un cadre défini comme celui-là que tu retrouves une possible liberté de travail, c'est à partir d'un tel cadre que tu peux te dépasser. Savoir au départ dans quelle direction on va et surtout définir les choses avec un minimum de compréhension des conditions pratiques dans lesquelles va se passer le tournage. Avec les Straub, s'ils pensent qu'il faut quatre heures pour tourner un plan, ils prévoient huit heures, et si on le fait effectivement en quatre heures, on va boire un pot ou on fait autre chose, on va voir les rushes par exemple, alors que d'habitude visionner les rushes après le tournage, c'est une corvée supplémentaire parce que tout le monde est crevé. C'est pourtant une chose essentielle de pouvoir regarder les rushes dans de bonnes conditions, de façon à être disponible, critique, à les intégrer dans le travail en train de se faire.

Cahiers. *Avec Straub, par exemple, comment travaillez-vous sur la lumière ?*

Berta. D'abord, c'est une lumière qu'il connaît. Il est allé sur les lieux de nombreuses fois avant de commencer à tourner. Mon intervention est le produit de discussions que j'ai avec lui, pas seulement des discussions spécifiques d'ailleurs, mais aussi des discussions plus générales. Elle naît aussi des rapports que je peux avoir avec lui, par déductions naturelles à partir de nous. On arrive toujours à ceci qu'il y a de l'imprévu mais qu'avec lui l'imprévu est toujours parfaitement intégré.

Cahiers. *Ce qui lui permet de décider très vite en cas de changement dans les conditions de tournage... C'est une capacité très appréciée des opérateurs, non ?*

Berta. Malheureusement, certains réalisateurs arrivent sur le tournage sans l'ombre d'un découpage ; si le cinéma se fait comme ça aujourd'hui, c'est beaucoup moins parce que c'est « moderne » que parce que beaucoup de réalisateurs sont paresseux. Si le réalisateur se concentre sur des problèmes extra-cinématographiques, c'est l'opérateur-vedette qui va leur permettre de faire un bon film (et le nom de cet opérateur peut aider à obtenir des subventions), qui les sécurise. Et c'est là que la paresse s'installe. Pour que ce moment de vérité – quand on appuie sur le bouton de la caméra – se passe bien, les réalisateurs *s'assurent* l'opérateur, d'où la médiocrisation dont je parlais : un bon film « du point de vue technique ».

Cahiers. *C'est vrai qu'il arrive souvent de constater : « C'est un mauvais film, mais il y a une belle image », et très rarement : « C'est un bon film, mais il y a une mauvaise image ».*

Berta. Je ne pense pas qu'il puisse exister un bon film avec une mauvaise image et vice versa. Chaque film a l'image qu'il mérite et que le réalisateur a bien voulue. Si le réalisateur n'est pas conscient des images qu'il fabrique avec l'opérateur, il faut peut-être qu'il change de métier. Cela ne veut pas dire qu'il faille se protéger derrière le professionnalisme à outrance. Mais quand l'opérateur et le réalisateur jouent le même jeu et prennent des risques ensemble, c'est alors que le travail devient intéressant. Hier, j'ai vu pour la première fois *La fureur de vivre*. J'aime bien Nicholas Ray et je peux te dire qu'à chaque plan il sait où mettre sa caméra, tous ses choix sont réfléchis. Cela ne veut pas dire qu'il faille faire l'apologie du travail à n'importe quel prix : les grands travailleurs dans le cinéma sont ceux qui savent mener ce travail avec une grande économie de moyens. Straub est quelqu'un avec qui on travaille très intensément, mais il n'y a jamais lieu de faire des heures supplémentaires avec lui ; travail intensif ne veut pas dire être masochiste et aujourd'hui beaucoup de réalisateurs le sont.

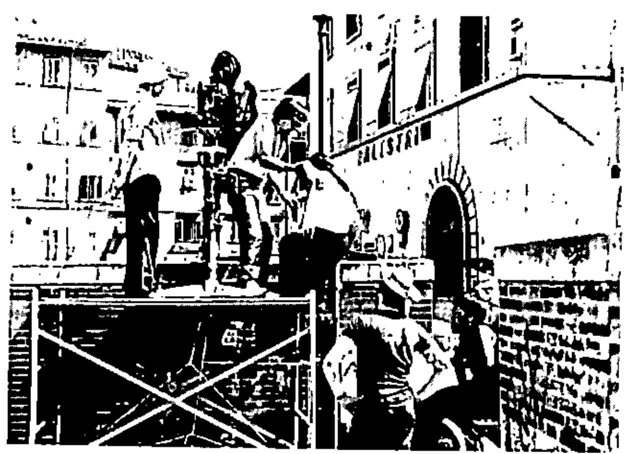
Cahiers. *Qu'est-ce que tu fais quand tu te trouves avec des réalisateurs de ce type (masochiste) ; quelle est ton attitude ?*

Berta. Cela dépend et, au fond, ce n'est pas entièrement lié aux conditions économiques, au fait d'avoir beaucoup d'argent ou non. L'important pour moi, c'est que le réalisateur ait un peu réfléchi (au niveau économique aussi) à ce qui l'attend, que je puisse me déterminer en toute connaissance de cause. Le pire de tout c'est le côté « on se débrouillera toujours ». Daniel Schmid, par exemple : le premier film que j'ai fait avec lui, ça s'est passé comme ça : il est venu me voir, il m'a parlé du sujet de *Heute Nacht oder nie*, des conditions dans lesquelles ça se passerait (en gros l'hôtel de ses parents, 20 000 F en poche et des amis) ; j'ai dit O.K. Et finalement, le peu d'éléments que j'avais se sont révélés positifs au cours du tournage, et, en plus, on a pu dépasser le cadre pratique dans lequel l'opération était

inscrite, en allant plus loin... Si on pense qu'on a tourné le film en une dizaine de nuits, le résultat n'est pas mal.

Cahiers. *Dans ces conditions, tu acceptes de courir des risques ?*

Berta. Oui. Par contre, des entreprises dans lesquelles les conditions matérielles, l'économie du film ne sont pas du tout pensées en liaison avec le film lui-même, là c'est du masochisme pur, car tu t'exposes à la catastrophe, à des réactions violentes de toutes parts, de toute l'équipe... Straub, c'est exactement le contraire de ça ; aussi, c'est passionnant de travailler, d'inventer avec lui sans cesse : on sait où l'on va.



Fortini Cani, de J.-M. Straub et D. Huillet (tournage)

Cahiers. *Quand on arrive sur un tournage, on est toujours frappé par le désœuvrement qui y règne : tous les gens ont l'air de ne pas savoir où aller, justement, ni quoi faire. Ils sont tous là, livrés à une errance circonscrite par un lieu, celui du tournage, livrés à une angoisse aussi, semble-t-il ; sauf l'un d'entre eux, le chef-opérateur, qui paraît être la personne solide dans ce petit monde.*

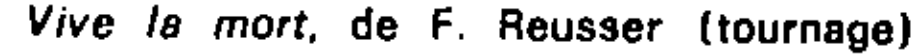
Berta. Pour ma part, les angoisses, il faut que je les exprime ; j'aime bien travailler avec des réalisateurs qui me permettent d'exprimer mes angoisses, qui me laissent du temps, qui n'attendent pas de moi uniquement un travail d'exécution dans lequel je ne puisse pas intervenir. Dans le système hiérarchique normal, un opérateur c'est un contremaître, celui qui assure l'exécution, il est celui qui se trouve entre le réalisateur et les électriciens, les machinos, etc. Il transmet les ordres, il traduit les directives du réalisateur en langage technique, en termes de travail manuel, de gestes (placer une lampe, pousser un travelling, etc.). Des gens comme Tanner sont des réalisateurs qui savent établir un bon contact avec les techniciens parce qu'ils savent aussi ce que leur désir « artistique » signifie concrètement en terme de travail pratique, et c'est important, car du coup, l'ambiance entre tous les participants au tournage est très bonne.



Vive la mort, de F. Reusser (tournage)

Cahiers. *Parce qu'ils savent sortir de la sectorisation tellement caractéristique au cinéma...*

Berta. Beaucoup de gens en ont marre de cette division à l'extrême dans le cinéma. Même les électros, les machinos ; ça n'est pas drôle de travailler dans ces conditions et tout le monde commence à le ressentir, et c'est nouveau dans la profession. Il y a un malaise, de plus en plus les gens ont conscience qu'ils n'ont aucun rapport avec leur matière, avec ce qu'ils font. Cela dit, il faut aussi se méfier de la « social-démocratie » sur les lieux de tournage, de l'idéologie de la



Vive la mort, de F. Reusser (tournage)



« participation », de « la part de tout le monde ». Dans beaucoup de films soi-disant politiques-militants on trouve cette problématique. J'ai rarement vu des ouvriers défendre ou débattre un film auquel ils ont collaboré comme auteurs-réalisateurs : souvent, c'est le résultat d'un discours démagogique de la part d'un réalisateur bon bourgeois avec mauvaise conscience.

D'ailleurs, sur ces problèmes d'organisation du travail, viennent se greffer les considérations syndicales, les problèmes d'ordre syndicaliste.

Cahiers. *Qu'est-ce que tu penses du syndicalisme dans la profession ?*

Berta. Parfois, je le comprends et je deviens hypersyndicaliste avec les imbéciles. C'est quelquefois la seule réponse que tu peux donner, même si je ne suis pas d'accord avec l'idée même du syndicat ; c'est vraiment dangereux, le syndicat, je trouve, c'est l'autre versant du système de la standardisation qu'on voit à l'œuvre dans le cinéma.

Il est vrai que c'est un système de protection tout bête contre un système de production (en particulier de grosses productions), de conditions de travail elles-mêmes abêtissantes (du type : « Fais ton boulot et tais-toi »).

Mais c'est compliqué car en même temps, il y a, de toute façon, un côté service militaire sur un tournage : quand tu dois tourner à un moment précis et pas à un autre, que tu tiens à une lumière, ou tout simplement parce que dans cinq minutes il va pleuvoir, il faut que chacun s'exécute, « il ne faut pas que ça traîne », comme on dit à l'armée.

Cahiers. *Bon, le chef-opérateur est à la place du contremaître (ou peut-être, s'il s'agit de service militaire, à la place de l'adjudant-chef) ; mais quelle est la nature de son travail, en quoi il consiste précisément dans ce dispositif ?*

Berta. Dans ce dispositif, l'opérateur est le chef de fabrication, le réalisateur est le P.-D.G., et les techniciens, les ouvriers. Le producteur est à la place des clients.

En ce qui me concerne, je n'arrive pas à séparer le travail du cadre et le travail de la lumière : je suis donc à la fois cadreur et chef-opérateur. Mais quand je me méfie un peu des conditions dans lesquelles va se passer le tournage, j'essaye d'avoir un cadreur. Car dans un tournage appartenant à un dispositif qui nécessite la rentabilité, il m'est arrivé de tourner vingt plans par jour : ça demande une concentration effrayante, c'est un travail de fou. D'ailleurs, le vedettariat des opérateurs se fait là-dessus aussi (la puissance de travail) : par des types qui sont de grands travailleurs et qui tirent toute la charrette ; tout repose sur leurs épaules et ça arrive souvent.

On est parfois obligé d'opérer des choix tout seul (et très vite), comme si les réalisateurs ne savaient plus faire des films. Je l'ai déjà dit, je crois que c'est dû à un système qui oblige à penser les films (et les penser d'une certaine manière : les écrire pour des gens qui siègent dans des commissions) et pas du tout à les faire. Les scénarii (comme les gens des commissions, j'en lis beaucoup, mais je suis à l'autre bout de la chaîne) sont écrits de manière très littéraire pour être *traduits* en films, mais pas au départ en pensant au film et à la matière. Le cinéma est laissé un peu au hasard et très souvent ce qui passe pour des effets esthétiques, des effets de langage, des effets d'écriture, est tout simplement un effet de l'économie du film et de l'incompétence de certains réalisateurs. En particulier certains plans fixes ou plans-séquences sont le résultat non d'une réflexion mais d'une incapacité (très souvent, à ma grande surprise, mis en valeur par certains critiques). En plus, il y a des réalisateurs qui ont l'art de récupérer le film après coup avec de grandes théories d'ordre linguistique ou esthétique (distanciation brechtienne, etc.)

Par contre, dans certains films américains, j'aime ce côté vite fait bien fait, dans lequel on prend des risques aussi.

Cahiers. *A quels films tu penses précisément ?*

Berta. Par exemple *La fureur de vivre ;* je ne sais pas qui était l'opérateur, mais c'est tout de même assez étonnant : c'est tout ce qu'on n'aime pas maintenant. La manière dont les choses sont éclairées : aujourd'hui, on n'aurait plus le courage de faire ça. Dans les extérieurs de nuit les éclairages sont faits de telle manière que tu sens la masse des projecteurs à quatre mètres derrière ; c'est une image totalement reconstruite ; c'est du cinéma.

Cahiers. *Aujourd'hui, en Europe, on cache le dispositif technique comme si on avait honte de le montrer...*

Berta. Je me pose souvent cette question : « Pourquoi est-ce qu'on nous demande toujours de recréer une lumière naturelle, naturaliste ? Pourquoi on ne chercherait pas une lumière de cinéma, qu'on la sente et qu'on la voie ? » Mais il faudrait que les films (les scénarii) appellent ça ; or, ce n'est pas le cas.

Cahiers. *Tu penses qu'on ne travaille pas assez la matière proprement cinématographique dans les films aujourd'hui ? La lumière par exemple...*

Berta. Il ne faudrait pas trop généraliser. Je pense qu'on ne peut pas parler abstraitement de la lumière dans les films d'aujourd'hui. Ce qu'on peut dire c'est que les conditions de pro-

duction de la lumière des films ont changé. Je pense à un film d'hier, *Scarface*, de Hawks. L'opérateur Lee Garmes et Hawks ont travaillé ensemble la lumière, les deux sur la même matière (partie intégrante du film). Aujourd'hui, peu de réalisateurs travaillent avec leur opérateur de cette manière. Pour ma part, j'essaye toujours de concerner, d'impliquer le réalisateur dans ce travail.

Cahiers. *Qu'est-ce qu'il te paraît intéressant et possible d'établir aujourd'hui avec le réalisateur comme relations de travail, pour éviter de produire une image standard et empêcher que tous les films se ressemblent ?*

Berta. Les films se ressemblent parce que les conditions de production, les opérations se ressemblent. Il faut effectivement poser le problème en ces termes, car le système nouveau du vedettariat du chef-opérateur fait qu'aujourd'hui on considère d'emblée que le travail de l'image est le domaine exclusif de celui-ci ; ça arrive, comme j'ai dit, mais parfois aussi c'est le produit d'une collaboration très étroite entre le réalisateur et l'opérateur (par exemple *Les Indiens sont encore loin ;* on a beaucoup travaillé ensemble avec Patricia : choix d'images, cadres, etc.). La relation avec le réalisateur devient intéressante (pour le film aussi) quand on peut la pousser jusqu'au conflit.

Cahiers. *Tu veux dire que la relation entre le réalisateur et le chef-opérateur est par nature conflictuelle ?*

Berta. Pas si tu entends par conflit, le conflit qui existe entre *ma* lumière (certains réalisateurs disent ça : ça va *ta* lumière ?), *mon* image et *son* film (je lui réponds ça va *ton* film ?), *son* découpage : ce conflit-là n'est pas intéressant. Le conflit auquel je pense c'est celui qui doit apparaître quand il s'agit de déterminer quel type d'image on veut, où on décide de mettre la caméra, comment on cadre, etc. Au besoin je le provoque : il m'est même arrivé d'avoir des attitudes très calvinistes sur certains films, je mets sur la caméra un objectif de 17,5 et un 25 (je parle en 16 mm), je pose la caméra sur pied et je dis au réalisateur : « Regarde et dis-moi ce que tu en penses » ; s'il ne pense rien on ne bouge plus, on fait un plan fixe et voilà ; ou bien tu me dis pourquoi je dois bouger la caméra, prendre un autre objectif, etc.

Cahiers. *Tu lui demandes de savoir pourquoi il veut te faire poser la caméra à cet endroit, et avec un cadre plutôt qu'un autre...*

Berta. Et s'il me dit : « Il faut la poser plutôt comme ça », alors on commence à discuter et j'aime bien ça quand cette discussion est prévue sur le plan de travail.

Cahiers. *Est-ce que tu penses avoir un style, voire des habitudes qu'on peut retrouver d'un film à l'autre ?*

Berta. Je ne pense pas ; tu peux retrouver des tics, d'un film à l'autre, mais pas plus que ça ; je crois qu'au niveau de l'image, le dernier film de Schmid *(Violanta)* n'a pas grand-chose à voir avec *Fortini Cani* ou *Jonas*. Moi, ça me paraît important de ne pas être l'opérateur *d'un* réalisateur : j'ai travaillé *avec* plusieurs. Certains collègues trouvent un « truc » qu'on peut reconnaître effectivement d'un film à l'autre et ils s'installent là-dedans ; ils se mettent à le gérer. C'est regrettable, car tu perds pied, simplement parce que la technique évolue lentement et qu'elle appelle de nouvelles choses, de nouvelles idées ; et puis c'est un métier compliqué où l'on apprend sur chaque film. Sur le dernier film de Schmid, après avoir tourné 34 longs métrages, j'ai appris à exposer la pellicule, j'ai expérimenté sur ce film des choses qui vont plus loin que ce que j'avais fait jusque-là (par rapport aux nouvelles possibilités techniques bien sûr) et ça m'intéresse. En fait, ces risques-là on n'ose pas les prendre sur des films merdeux : on assure le minimum.

Cahiers. *Il y a les mauvais risques...*

Berta. Il y a les risques qui ne correspondent à rien. Dans le film de Schmid, la règle n'est pas le risque à tout prix, c'est même plutôt d'un découpage classique (champ/contre-champ), mais c'est à l'intérieur de cela que les choses peuvent se passer. Il y a eu, voilà quelque temps, le grand mythe du plan tourné à la main, c'était le summum du génie de l'opérateur. Pourtant, il suffit de s'entraîner un peu, de faire un peu de gymnastique ! C'est tout de même le moins à quoi on puisse prétendre ; il y a des opérateurs télé qui font ça à longueur de journée et personne ne s'extasie dessus. Pourtant, ils sont souvent très bons.

Cahiers. *Il s'agit alors d'étaler un style. Parfois apparaît alors une véritable virtuosité, comme chez Robby Müller, l'opérateur de Wenders.*

Berta. Oui. Mais il a un réalisateur derrière, avec une très forte personnalité, extrêmement sensible à l'image, mais moins au cadre : je trouve qu'au niveau du cadre *L'Ami américain* n'est pas intéressant, ça ne va pas avec l'image (pour moi ça vient de Wenders) et je crois que l'un et l'autre sont indissociables : tu ne peux pas créer une image indépendamment de ce qu'il y a dedans (c'est pourquoi je pense que dans les bons

films, il faut que les deux fonctions soient confondues sur une même personne). En général, les réalisateurs pensent plus au cadre qu'à l'image ; ici Wenders a beaucoup plus pensé à l'image qu'au cadre, pour recréer l'ambiance de certains films américains et ça uniquement à travers l'image, la lumière (j'ai été très sensible à ce travail – sur la lumière – de recréation de l'univers des films américains), mais ce n'est pas du tout le cadrage des films américains : on cadrait alors totalement en fonction de l'acteur ; il y a un plan qui m'a fait mal : Bruno Ganz entre dans une pièce, il va coller son chewing-gum sous un miroir et la caméra s'arrête sur le geste ! Nicholas Ray, pour revenir à lui, n'aurai jamais fait ça : la caméra aurait continué, elle aurait parfaitement intégré le geste ; je n'aime pas beaucoup *L'Ami américain* à cause de ça : c'est le film d'un cinéaste européen qui veut faire du cinéma américain en Europe.



Les Indiens sont encore loin, de P. Moraz (tournage)

Cahiers. *C'est pourtant le film de quelqu'un qui connaît bien le cinéma, qui l'aime et qui veut dire principalement cet amour...*

Berta. Je dirais que c'est un film de référence culturelle, le film d'élève, par excellence, qui montre qu'il sait bien sa leçon.

Cahiers. *Et qu'il est très doué...*

Berta. Oui, qu'il est un élève brillant, sorti d'une « école » de cinéma ou d'une cinémathèque où il a retenu ce qu'il fallait retenir. Pourquoi la référence culturelle, cinéphilique, ces derniers temps en particulier, est-ce toujours les Etats-Unis et pas Mizoguchi ? Les Japonais sans doute, c'est trop loin ! On ne peut pas avoir le même regard à New York et à Paris ou Francfort ; d'ailleurs, les plans les plus réussis sont les plans de New York. Quand il cadre le 15e arrondissement à Paris, il y a quelque chose qui ne va pas, une sorte de contrainte.



Retour d'Afrique, d'Alain Tanner

Cahiers. *Et pour toi c'est Wenders qui est responsable ; on ne peut pas parler d'un style de l'opérateur Robby Müller ?*

Berta. La question du style de l'opérateur est une question-piège car elle rejoint le mythe de l'opérateur et s'y alimente. Vittorio Storaro, qui est l'opérateur des derniers films de Bertolucci, quand il travaille avec d'autres réalisateurs, on ne le retrouve plus. Donc, pour l'image des films de Bertolucci il faut parler de Bertolucci et de l'espace que l'opérateur peut trouver en travaillant avec lui.



Les Indiens sont encore loin, de P. Moraz (tournage)



Cahiers. *Tu cites souvent, en référence, de grands films de l'histoire du cinéma (je ne parle pas de Bertolucci). Quand tu dois éclairer une scène, faire le cadre d'un plan, est-ce que tu le*

fais aussi en fonction de références cinéphiliques, qui joueraient alors de manière différente que chez un réalisateur ou un cinéphile : de manière plus pratique ?...

Berta. Je crois que je n'ai pas subi l'influence d'un chef-opérateur en particulier. Concrètement, j'ai travaillé très peu comme assistant-opérateur ; j'ai tout de suite démarré avec Tanner et Reusser qui débutaient eux aussi. En fait, je crois vraiment que j'assimile dans mon souvenir les opérateurs et les réalisateurs : Coutard, j'aimais beaucoup ce qu'il faisait, mais c'était aussi Godard. Aujourd'hui, on assimile Pierre Lhomme à la qualité car il fait de bons films et ce n'est pas un hasard si ce n'est pas lui qui a fait l'image des *Enfants gâtés* : les rencontres ne sont pas complètement fortuites et il y a des complicités qui prennent des formes très diverses. Tanner et moi, sur le tournage, on ne se parle jamais (des gens nous demandent si on se connaît ou non !) ; on se parle avant, et ça fonctionne.

Cahiers. *Quand on te présente un scénario, est-ce que tu te dis : « Cela, il faudrait l'éclairer comme l'aurait fait l'opérateur de Lang ou de Hawks dans tel film » ?*

Berta. Non, ça je ne le fais pas ; c'est le résultat d'une discussion avec le réalisateur que je réclame toujours ; il faut un minimum d'entente. Par exemple, on discute des films qu'on aime et des films qu'on n'aime pas et si on aime les mêmes films, 90 % des questions sont éliminées. Là on peut avancer un peu ; c'est à ça que ça sert d'avoir vu des films. Mais là aussi je me méfie du gars qui me dit : « Je veux l'image de *Greed*, de Stroheim », qui n'a pas de budget pour payer un électricien, et qui me demande de tout faire « à la bonne franquette » : a priori, c'est suspect. Pour comprendre la photo de *Greed* il faut avoir en tête la photo de l'équipe de tournage. Il n'y a pas de miracle.

Cahiers. *Ça ne veut pas dire qu'une image, pour être bonne, nécessite beaucoup d'argent ?*

Berta. Bien sûr que non, la bonne image c'est un rapport entre ce dont tu disposes et ce que tu obtiens ; il n'y a pas de bonne image en soi ; le problème c'est que si on prend comme référence de départ *Greed* et qu'on est, en tout et pour tout, deux à la caméra, il est certain qu'on n'aura pas une « bonne » image. L'important est de travailler avec ce qu'on a décidé d'avoir.

Cahiers. *Par exemple, avec Christine Laurent, avec un budget plus que minime, vous avez réussi quelque chose qui se tient.*

Berta. C'est que Christine avait pas mal réfléchi avec mon aide, aux conditions pratiques dans lesquelles elle voulait se mettre et pensé son film en conséquence.

Cahiers. *Tu vas continuer à faire des premiers films ?*

Berta. Je ne crois pas ; c'est dangereux pour moi car je prends certaines habitudes qui ne sont pas bonnes ; peut-être dans ces premiers films j'ai tendance à reproduire les tics dont on parlait tout à l'heure.

Par exemple, en général, je laisse pas mal d'air au-dessus des têtes des acteurs parce que souvent la projection coupe ton cadre ; c'est fou d'avoir à penser à cela à la prise de vue : c'est le contraire qu'on devrait faire : cadrer normalement et lutter pour une bonne projection. Alors je me dis qu'il valait mieux que des réalisateurs débutants se battent avec des opérateurs débutants aussi à ce niveau-là. Moi, j'ai un peu abandonné cette bataille et je m'aperçois trop souvent que j'intègre dans le cadrage le banditisme de certaines salles de projection.

Cahiers. *Quel type de rapport tu entretiens avec le son de la prise : quand tu filmes, est-ce que tu entends aussi ce que tu filmes et comment ?*

Berta. Il arrive souvent que l'espace sonore ne soit pas pensé sur les films et qu'on se dise : « Pourvu qu'on entende, ça ira ». Je suis d'accord, à la limite, pour dire que donner au son l'importance qui doit lui revenir est un problème moral. Quand on a travaillé avec Straub, il n'est plus question de considérer le son comme secondaire ; de toute façon j'essaye toujours de collaborer au mieux avec l'ingénieur du son.

Cahiers. *Est-ce qu'il t'arrive de penser différemment l'image après avoir écouté la prise sonore ?*

Berta. Il m'arrive d'éclairer différemment en fonction du son, en fait, en fonction des problèmes techniques qu'ont les responsables du son pour assurer une bonne prise. Mais aussi en fonction d'une voix : par exemple, dans le film de Schmid *(Heute Nacht oder nie)* quand Ingrid chante en descendant les escaliers.

Cahiers. *Tu as déjà fait des films documentaires ?*

Berta. J'ai fait pas mal de télé ; il n'y a d'ailleurs pas longtemps : au Portugal, un portrait d'Otelo de Carvalho ; c'est toujours un bon exercice de se remettre un peu à cavaler avec la caméra, de se mettre dans des conditions disons plus dures ; car petit à petit *on s'installe* avec le

cinéma de fiction. En fait, maintenant, j'aurais envie de faire des films à très petite équipe, à trois personnes, sans tout ce gros appareillage ; des petits films, en 8 mm, pourquoi pas... Il y a une espèce d'inertie du métier qui te pèse. Quand tu commences à devenir plus gros, quand d'un film à l'autre l'image se ressemble trop, tu te dis qu'il y a quelque chose qui ne tourne pas rond : même image, même intérêt, donc aussi même désintérêt à l'égard de ce que tu fais, non que les films soient inintéressants, mais parce que ça ne me stimule pas énormément. Il y a une aliénation qui s'installe.

Cahiers. *Comment tu travailles avec les acteurs ? Quel genre de relations vous avez ?*

Berta. D'abord j'essaye de ne pas trop mal les éclairer, sinon ça fait des histoires : qu'ils ne ressemblent pas à des monstres ! Et puis de jouer le même jeu. C'est un peu un corps à corps, le tournage ; aussi il faut bien se connaître pour arriver à l'orgasme au même moment ; il n'y a pas de division, de coupure possible à ce niveau-là : quand c'est bon pour la caméra c'est bon aussi pour les acteurs. Et les meilleurs plans d'un film sont rarement ceux qui ont été tournés le premier jour car on ne se connaît pas assez.

Cahiers. *Tu n'as pas envie de faire un film comme réalisateur ?*

Berta. Il y a déjà trop d'histoires, et je crois que je n'ai pas une histoire à raconter, j'aurais plutôt des choses à dire. Quand je vois tant de films d'une débilité hallucinante, je suis partagé entre deux attitudes : d'une part je me dis que je ne pourrai pas faire pire, d'autre part je ne me sens pas l'envie d'entrer dans cette galère. Et puis il y a un Bresson : quand on voit ce qu'il fait, on se dit qu'on est un peu petit. Non, ce dont j'aurais plutôt envie, c'est de faire quelque chose qui me permette de sortir de ma sectorisation, d'intervenir à d'autres niveaux, technique aussi : par exemple le son, j'aimerais bien. En fait j'adore bricoler, je suis mécanicien de formation, je ne sais pas encore comment je me suis retrouvé opérateur ; malheureusement, sur les tournages, il n'est plus question de bricoler. Avant je bricolais plus (quand je travaillais moins) mais généralement, sur un tournage, avec les caméras 35 mm en location, il n'y a pas de surprise, elles ont toujours le même défaut, c'est répétitif. Il y a déjà pas mal de temps qu'on a créé le *Film collectif* à Zurich. C'est une « coopérative » de production qui regroupe des techniciens et des réalisateurs, et grâce à laquelle des films peuvent se faire suivant d'autres lois que celles de la grosse production. Ça nous permet de produire des films qui, autrement, ne pourraient pas se faire. Il s'y trouve des gens très différents ; il y a une réelle pratique commune et ça fonctionne, mais pas sans problèmes.

A part ça, j'ai quelques idées dans la tête que je ne sais pas très bien comment concrétiser. Ce qui est certain, c'est que j'ai assez envie de fabriquer des images et des sons en partant de ces idées... mais Dieu sait !

(Propos recueillis par Danièle Dubroux, Jean-Henri Roger et Serge Le Péron)



La Salamandre, d'Alain Tanner

FILMOGRAPHIE DE RENATO BERTA

1968 : Inganni di Panarea (M. Ponzi), La Cigale (Y. Yersin) La Tennerie, Valvieja (idem), Erika (J. Sandoz), Vive la mort (F. Reusser), Charles mort ou vif (A. Tanner).
1969 : Primavera segreta (L. Mingrone), Othon (J.-M. Straub et D. Huillet, assistant-opérateur), Algérie (Expo. mond. Osaka - F. Reusser), Schwarzenbach (L. Yersin), Opération Canaris (L. Yersin).
1970 : Marie pleine de grâce (J. Varela), Anne-Marie Jeudi (F. Reusser), La Salamandre (A. Tanner).
1971 : In punto di morte (M. Garriba), L'Hypothèque (F. Gonseth), Pantelleria (M. Saltini), Les Saintes Maries sur mers (S. Maestranzi), Kodak (W. Hermann), Inclusif Tour (feuilleton RAI - G. Moser).
1972 : Sartre (A. Astruc), Heute nacht oder nie (D. Schmid), Leçons d'histoire (J.-M. Straub, D. Huillet), La Semaine de cinq jours (M. Schüpbach), Le Retour d'Afrique (A. Tanner), La Mort du directeur du cirque des puces (T. Koerfer), What a flash (J.-M. Barjol), Einleitung (J.-M. Straub).
1973 : Les Vilaines manières (S. Edelstein), La Paloma (D. Schmid), Arbeitrehe (R. Boner).
1974 : Le milieu du monde (A. Tanner), Pas si méchant que ça (C. Goretta), Schatten aus der Zeit (G. Moorse).
1975 : Le Grand soir (F. Reusser), Der Gehülfe (T. Koerfer), Shatten der Engel (D. Schmid).
1976 : Jonas (A. Tanner), I. cani del Sinai (J.-M. Straub, D. Huillet), A. Constant (C. Laurent), San Gottardo (W. Hermann), Les Indiens sont encore loin (P. Moraz).
1977 : Violanta (D. Schmidt), Repérages (M. Soutter), Alzire (T. Koerfer).

Petit journal

Panorama du cinéma soviétique

Le *Panorama du Cinéma Soviétique de 1917 à 1977* présenté par Sovexportfilm au Cinéma France-Elysées s'est achevé par un programme intitulé *Le cinéma d'aujourd'hui et la vie quotidienne.*

Afonia (1976), de G. Daniela.
C'est l'histoire d'un plombier de quartier, gentiment grande gueule mais mauvais ouvrier. Il ne répare les robinets qui fuient que s'ils se trouvent dans son secteur, il trafique avec les pièces détachées de son atelier, il extorque des pourboires. Il boit, il se saoule, se bagarre dans les bals, se fait ramasser par les flics, blâmer par ses camarades d'atelier réunis en tribunal populaire. Sa concubine, lasse d'attendre le mariage, le laisse tomber. Heureusement, une autre fille tombe éperdument amoureuse de lui. Il aura beau la mépriser, c'est elle qui finira par le sauver, l'arracher à sa mauvaise pente, à ses sales pintes. On le voit, *Afonia* est un mélo édifiant. C'est le coup classique du *mauvais sujet*, de la brebis galeuse à ne pas confondre avec le troupeau. Autour de cet anti-héros positif, les gens à la petite semaine sont tous très bien. Beaucoup ne pensent qu'à lui venir en aide. Les apprentis qu'on lui confie refusent de partager les pourboires, le méprisent et le quittent.

L'intérêt d'un tel film, pour moi, réside dans ses rouages, ses cordes, ses gros codes. Et dans les aperçus qu'il offre sur les conventions sociales soviétiques, sur certaines institutions mal connues, comme ce tribunal d'atelier.

Et de temps en temps, un plan qui excède les codes. Ce salaud qui attaque Afonia à la sortie d'un bal et qui est le seul personnage du film chauve et barbichu comme Lénine.
Ou cette grimace – caricature d'un certain sourire de commande, officiellement optimiste – qu'Afonia adresse au flic qui conteste sa carte et sa photo d'identité.

Quand vient septembre, d'Edmond Keossaian (1976). Encore une comédie qui ruisselle de bonnes intentions, de bonheur béat. Un pépé arménien débarque chez ses enfants à Moscou pour pouvoir conduire lui-même son petit-fils le jour de la rentrée scolaire. Une bonne nature, ce vieux, un vrai rayon de soleil, de bonne humeur, d'entrain. Il bouscule beaucoup de conventions, parle avec tout le monde, réconcilie sa fille avec son gendre (elle est très jalouse de lui, chanteur amateur, idole des minettes de l'usine où il est chef d'atelier). Pour attirer la bienveillance du patron de sa fille (chercheuse en quoi déjà ?), il fera des brochettes arméniennes sur le balcon et tout le monde nagera dans le bonheur. Certains (et nous spectateurs) avec tout de même un petit pincement au cœur parce qu'ils savent que cet adorable grand-père qui fait tant de projets d'avenir n'a plus que quelques mois à vivre. Un éclat d'obus logé dans son corps depuis la guerre progresse dangereusement, mais lui, il n'en sait rien.

Le dépliant de Sovexportfilm ironise sur les problèmes d'incommunicabilité, dont ce film serait comme la preuve qu'ils n'ont pas cours en U.R.S.S. ! Nous n'ironiserons pas davantage sur Sovextportfilm.

La Parole est à la défense (1977), de Vadim Abdrachitov. C'est l'histoire d'une avocate qui défend une fille de son âge, la trentaine, coupable d'avoir tenté de tuer son infidèle amant. Mais c'est beaucoup plus un film sur l'amour que sur la justice. C'est même, je crois, un grand film soviétique sur l'amour. La fiction s'embraye de la fascination révulsée de l'avocate pour la passion de sa cliente, passion qui va jusqu'à refuser de charger son amant (elle l'a longtemps entretenu et l'avocate voudrait faire jouer cette circonstance atténuante). Amant lui-même étrange pour l'avocate, puisqu'il vient la trouver pour essayer de tout faire afin de sauver son ex-amie. Cet amour qui va jusqu'à la mort, qui dure par-delà la mort, par-delà la haine, trouble fort l'avocate coincée dans un amour tiède. Amour fou contre amour mol : le match du siècle. L'avocate puisera dans l'exemple de sa cliente la force de quitter son médiocre et déjà embourgeoisé futur mari. Sursaut, résistance au laminage des passions par le temps. Un thème classique mais remarquablement traité. Il y a une très belle séquence autour d'un film amateur où d'anciens étudiants tous bien casés regardent, plus ou moins nostalgiques, l'image de leur jeunesse enfuie. Et de leur idéal aussi.
La Parole est à la défense laisse suinter toute une quotidienneté soviétique très touchante. Quelque chose comme la mémoire du torrent qui couve sous la glace.

Cette clef est strictement personnelle (1976), de Dinara Assanova. Encore une preuve de la sophistication du héros positif (style la mairesse mise en scène par Panfilov dans *Je demande la parole*). Ici, l'héroïne est une jeune enseignante de lycée qui utilise des méthodes modernes, non directives, et entend garder avec ses élèves, 16-17 ans, de bons rapports extra-scolaires, du genre « allons tous ensemble à la campagne et chantons tous en chœur autour de la cheminée ». Ce qui ne manque pas de rendre jaloux parents et collègues. Ils se liguent pour avoir sa peau mais ils ne l'auront pas, grâce au bon directeur qui arrangera les choses (le véritable héros positif, c'est lui ; elle, elle commet des erreurs, a des défauts).
Ce film surprend par ce qu'il affiche de sagesse proprette. On se croirait dans un pensionnat de bonnes sœurs. Cols claudine et clavecin (sur la bande-son pour relayer un piano dans le champ). On joue, on chante un couplet d'idéal (emprunté à Okoudjava, le Brassens russe), on fête Pouchkine. Tout cela est très gentil et le reste jusqu'au bout. Mais c'est très bien ficelé. Comme d'ailleurs tous les scénarios des films soviétiques : l'U.R.S.S. est le seul pays au monde où il existe des écoles de scénaristes.

Mon opinion personnelle (1977), de Youri Karasik. Un film qui appartient à la veine des *films de production*, genre nouveau, souhaité par Brejnev, et qui mettent en scène les problèmes individuels et collectifs dans la production économique. Films dont la mission est de répéter, comme l'a montré Jean Taricat à propos de *La Prime* (*Cahiers* 266-267), que « le socialisme se bâtit sur la productivité des entreprises, se joue dans les usines et pas ailleurs ». La révolution est devenu « scientifique et technique », comme ils disent, et ça suffit comme ça.

Le héros de cette nouvelle fiction économique est un psychosociologue en mission dans une grande usine de province. Sur fond d'une intrigue amoureuse – sa collègue psychologue est amoureuse de lui, qui s'éprend d'une ouvrière dont le prétendant lui cassera la gueule à la sortie d'un bal –, intrigue dont le but est de vulnérabiliser le personnage, d'humaniser le profil du héros, on le voit exercer son métier, appliquer sa compétence aux relations du travail.

Avec morgue, il enquête, intervient, distribue ses conclusions comme des ordres, tranche partout, promeut un tel, abat tel autre. Et pour finir, le Parti, qui siège sous un immense buste de Lénine en carton-pâte, entérine ses choix de réorganisation de la Direction de l'Entreprise. On voit bien quel discours a le vent en poupe aujourd'hui en U.R.S.S. Celui de l'ergonomie et des managers.

Dominique Colas, dans son article « Les bolcheviks peuvent-ils ne pas prendre le pouvoir ? » *(Temps Modernes*, oct. 77), propose, à la suite de Karl Popper, de substituer aux notions de totalitarisme et/ou d'impérialisme appliquées au marxisme le terme de *managérialisme.* Quand on a vu agir pendant 90 minutes cette espèce de Superman des sciences du Travail qui hante *Mon opinion personnelle*, on ne peut plus douter qu'il ait parfaitement raison.

Voilà. Je trouve tous ces films très intéressants. Ils ne sont jamais médiocres mais au contraire toujours solides, charpentés, académiques, et cela aussi a son charme secret. C'est qu'ils ouvrent une fenêtre non pas sur la réalité de l'U.R.S.S. aujourd'hui mais sur l'état de son représentable (de son représentable d'Etat). Après quelques spécimens, on peut dire qui en U.R.S.S. aujourd'hui est en position de héroïsable : les cadres surtout, ingénieurs, directeurs d'usines, chercheurs, universitaires, hauts responsables du Parti, avocats, professeurs, académiciens, artistes. Quel décor est une bonne image de marque : des intérieurs cossus, capitonnés, comme on en voyait dans les films américains des années 50. D'ailleurs, il semble bien que ce soit là le modèle de référence de la cinématographie soviétique actuelle, jusque dans la musique, toujours jazzy et très west-coast. Très vite, on voit quelles sont les conventions obligées de ces types de fiction et l'on peut alors s'amuser à les devancer. Très vite, on se met à jouer au petit jeu du plan qui sauve le film parce qu'il excède tous ses codes.

Moi, des films comme ceux-là, je veux bien en voir d'autres. Comme certains consomment de la série B, du western-spaghetti ou du porno. Et si par hasard la mode s'en répandait, gardez-moi la rubrique. J'essaierai de faire aussi bien – puisque retour à la cinéphilie il y a – que Juross autrefois délirant sur Bénazéraf ou Guégan sur Cottafavi.

Jean-Paul FARGIER.

TELEVISION

Il y a de temps en temps, à la télévision, des émissions qui se singularisent. Souvent programmées à des heures tardives, ou en concurrence défavorable avec des films grand public (ou des variétés au goût – mièvre – du jour), elles sonnent, d'emblée, différemment : documentaires mélangés de fiction, histoires impressionnistes ou bizarres, débats d'idées, etc. Dans le lot de ces émissions pas comme il faut (cela semble anachronique, énorme, quand une émission échappe aux normes ; à la télévision cela *saute aux yeux)*, il est extrêmement rare qu'à la surprise – voire à l'intérêt – succède autre chose que l'agacement devant des promesses non tenues, l'irritation devant des effets de style à peine maîtrisés, l'ennui devant l'enflure et le creux : le vide.

Une émission (pas) comme les autres.

Il faut mettre à part *Aujourd'hui Madame*, la seule émission qu'ait à peu près réussie Armand Jammot : tous les jours, à 14 heures et depuis des années, sur un thème précis qui peut aller de la mode au social en passant par l'homosexualité féminine et le jardinage, quelques spécialistes dialoguent avec des téléspectatrices intéressées par le sujet, sur un ton et avec une liberté qu'on ne rencontre *nulle part ailleurs* à la télévision. Il est évident qu'une émission de ce type est inégale (et souvent médiocre), mais dans l'ensemble elle est remarquable et unique (laissant loin derrière elle les trop fameux et surfaits *Dossiers de l'écran*, du même très actif Jammot, une émission qu'elle a très souvent dépassée sur les mêmes thèmes ou des thèmes analogues, traités tranquillement, aussi objectivement qu'il est possible de le faire en une heure d'antenne), et il n'est pas étonnant (ou il est étonnant, c'est selon l'idée qu'on se fait de la logique de la télévision) que cette vieille émission soit décriée ou ignorée, enterrée sous le mépris ou le silence. On y voit des gens parler sans autre artifice qu'une mise en scène un peu paresseuse et domestique, des femmes et quelquefois des hommes – des petits vieux le plus souvent : qui regarde la télévision à 2 heures de l'après-midi ? – qui réussissent, maladroitement, du haut de leurs plus beaux habits du dimanche, à dire quelque chose de leurs préoccupations, à communiquer leurs angoisses ou leurs intérêts, leurs idées, leurs sentiments, des gens qui parviennent à *prendre la parole*. Cela n'est nullement dérisoire, cela est exceptionnel et magnifique : il n'est, pour s'en convaincre, que de s'astreindre à regarder, à écouter un peu toutes ces émissions centrées sur la prise de parole, organisées et mises en scène autour d'elle, des émissions qui sont faites pour la couper, la reprendre, l'effacer : la parole n'est jamais autant absente que dans cette masse marginale d'émissions qui sont censées la donner, une masse noire et totalisante d'émissions-mensonges, d'émissions-alibis, des émissions avec un doucereux parfum de gauche, qui mettent entre parenthèses l'objet même de leur existence, *des émissions (pas) comme les autres.*

La parole à 18 temps.

Je regarde depuis quelque temps une nouvelle série tardive (ne cherchez pas ici le nom de son producteur ou de son réalisateur : ils sont délibérément omis – il ne faut surtout pas faire la moindre publicité à ces criminels de froide guerre ; quant à ceux à qui il prendrait des envies de faire des prises d'otages, ils trouveront leurs noms dans leurs journaux de télévision habituels), une série que mes programmes télé ortographient de travers – allez savoir pourquoi ! Cette série s'annonce donc sous le ronflant vocable de *La parole à 18 ans*, ce qui se révèle tout de suite faux puisque les participants ont 22 ans ou plus et qu'ils l'avouent volontiers : il faut croire qu'ils ne sont pas les inventeurs du titre et qu'ils ne risquent nulle poursuite pour étiquetage frauduleux.

La dernière émission de cette série mal ortographiée portait sur la *justice.* Elle fut pour moi l'occasion de confirmer définitivement le lapsus typographique qui rendait son titre inintelligible : il s'agissait en fait de *18 temps*, dix-huit moments qui devaient servir de structures à l'émission, rien de plus (encore qu'on pourrait – ce serait plus correct tant il est patent que les apartés qui composent cette fresque sociale sont dénués de tout *fondement*, de toute assise, et qu'ils se mélangent pour la plus grande inintelligibilité de notre plaisir – traduire plus précisément ce libellé trompeur par : *L'à part-rôle à 18 temps).*

Voici donc – je cite de mémoire et comme elle est trompeuse la mémoire, j'espère qu'on me pardonnera les petites inexactitudes que je ne manquerai pas de commettre – le compte rendu des 18 moments forts d'une émission dont dire qu'elle était faible serait de l'ordre de la caresse honteuse.

1) une jeune fille blonde, bête et mignonne, raconte, en plan moyen, qu'elle travaille à la radio ;

2) dans un magasin, en plan général, elle parle à un client ;

3) en plan plus rapproché, on la voit près du client qui contemple un poste de radio. Elle ne travaillait donc pas à la radio mais dans un magasin de postes de radio ;

4) un blouson noir, bien mis, à lunettes, étudiant et fils d'employé administratif, cadré en plan moyen et devant un mur, dit calmement que dans notre beau pays la justice est la même pour tous mais qu'il est regrettable qu'elle ne soit pas plus sévère ;

5) un banlieusard de gauche, filmé dans sa voiture, dit le contraire : il y a une justice de classe, la société forme les délinquants. Il n'a pas l'air net et fume une cigarette ;

6) une question s'inscrit sur l'écran (on entend le bruit d'une machine à écrire, un bruit plus bref que le temps qui serait nécessaire pour taper la question) : pensez-vous que les Français soient pour ou contre la peine de mort ? Chaque question est ainsi introduite par un carton à moitié sonore ;

7) un second étudiant, barbu, au regard brillant, tremblant très légèrement sous la fixité de la caméra qui le cadre en plan américain, dit, mal à l'aise : oui, je suis bien intégré à la société ;

8) un intellectuel un peu dégarni philosophe, en plan général, dans un sous-bois ;

9) une jeune fille assise parle très simplement de son expérience de (très) jeune éducatrice : les choses très sensées, très belles, qu'elle dit, se cognent aux murs des images qui la précèdent et qui la suivent. Est-elle consciente de l'utilisation qui va être faite de son image et de sa parole, de la façon dont on va la coincer – montage à l'appui – entre deux molles débilités ? Ce n'est pas impossible car à mesure que le film avance, à chacune de ses nouvelles apparitions, elle semble avoir de plus en plus de mal à respirer normalement ;

10) une minette brune, fille d'agent de police, se démarque timidement et en plan trop rapproché de son père hors champ ;

11) dans un café provincial surgi de nulle part et filmé en plan général, deux hommes d'âge mûr sont accoudés au comptoir. L'un des deux, avec l'assentiment muet du second, affirme : les délinquants, il faut prendre sa carabine et leur tirer dessus ; j'ai la mienne ;

12) une jeune fille essaie d'expliquer la délinquance en marchant le long d'une rivière embrumée sur une musique de François Béranger. Elle n'y parvient pas ;

13) des parents de délinquant versent des larmes à l'intérieur d'un plan américain ;

14) un interviewer et un interviewé, filmés d'assez loin, échangent quelques idées sur la réinsertion sociale, en cheminant côte à côte sur un trottoir parisien ;

15) une silhouette, en plan général, avoue être celle d'un détenu sortant de prison ;

16) cette même silhouette, de plus près et de dos, dit avoir appris la délinquance en prison ;

17) l'interviewer vient s'ajouter – le plan s'élargit – à la silhouette du prisonnier (de l'ex-prisonnier), et le plan se termine un peu vite quand un côté du visage du détenu se met à apparaître à la lumière. Il ne sera pas identifié ;

18) montage de jeunes visages en manière de générique.

N.B. – L'ordre des séquences, des séquences qui reviennent, s'amplifient, se répondent en alternances savantes et en mosaïques à caractère hautement sociologique, cet ordre a été volontairement bouleversé.

Où le narrateur, qui n'a pourtant rien d'une bergère, entend des voix.

Dans cette émission gentiment et froidement abjecte, une chose me choque et je ne m'en remets pas : on y entend des voix. C'est-à-dire que sur certaines images, des images muettes (soit que personne n'y figure, soit que les personnes qui y sont aient la bouche, comme on dit, cousue), des fantômes – ou des parasites, qui sait ? – parlent, et en phrases cohérentes, en phrases réfléchies, ce doit être des fantômes bien élevés et bien éduqués pour formuler des phrases aussi bien venues et aussi polies.

Qui sont ces fantômes, d'où viennent-ils et pour qui votent-ils ?

Disons que s'il est périlleux de s'aventurer à rechercher le ou les candidats pour qui ces fantômes ont l'intention de voter – encore que ce doit bien être possible mais peut-être après tout n'est-il pas indispensable de savoir la coloration politique d'un fantôme, encore moins de deviner ses intentions de vote – il est possible, si l'on y met quelque application et quelque bonne volonté, de deviner qui ils sont – ou plutôt qui ils étaient.

Comme il n'existe pas encore de Bureau de recherches pour personnes disparues en cours d'émissions télévisées, j'ai été amené à effectuer moi-même mes investigations. D'où il ressort plusieurs choses.

Chose une : si dans la vie un homme qui parle cela fait un, au cinéma (et à la télévision) cela fait deux : l'image de l'homme enregistrée par une caméra, et sa voix reproduite par un magnétophone.

Chose deux : si l'on veut donner de cet homme qui parle une image ressemblante, on synchronise sa parole avec le mouvement de ses lèvres. Dès lors il parle bien et ressemble à s'y méprendre à l'original.

Chose trois : si l'on veut faire œuvre de création, de réflexion, il existe une autre solution. Cette solution évite le fastidieux travail de synchronisation, un travail qui coûte du temps – donc de l'argent – et qui rend les monteuses (car ce sont des femmes qui font ce travail délicat auquel leurs petites mains les prédisposent, dans des sous-sols sans fenêtres pour économiser l'oxygène), un travail qui rend les monteuses un peu folles. Cette solution, qui évite donc aux monteuses de très vite devenir folles et qui permet de faire œuvre de création et de réflexion, est la suivante : on jette au panier les lèvres et on garde les phrases. Une fois qu'on a jeté au panier les visages aux lèvres parlantes, on filme des visages muets ou des paysages et on colle dessus les paroles fantômes, les paroles sans bouche, les paroles détachées qui permettront au téléspectateur de se délasser les yeux sur quelque chose pendant que son oreille et son cerveau réfléchiront – librement, calmement – sur quelque chose d'autre.

Foutaise ! Viol ! Vol !

Ces paroles fantomatiques et désincarnées, ces voix que l'on entend, détachées sous prétexte de rompre la monotonie de l'interview ou de prendre du recul par rapport au sujet, de la *distance*, ne sont que des tics télévisuels paresseux – pour le moins – et le plus souvent de véritables assassinats : puisque l'on ne peut tuer – tous les jours du moins, ça paraîtrait suspect et ça risquerait de devenir lassant – le peuple auquel on fait semblant de donner la parole, on détruit son image, on la coupe, on la morcelle, on l'enterre. Il peut bien parler autant qu'il le voudra, le petit peuple, et de son plus bel élan, rien n'y fera : ses mots seront tout juste réduits à un statut d'accompagnement musical pour images de travelogues. Ils seront brouillés, effacés, rendus définitivement *inaudibles.*

De telles traîtrises ne resteront pas de tout temps impunies. De telles infâmies ne manqueront pas de retomber sur cette nouvelle race de censeurs à visages libéraux, de coupeurs de têtes à visages humains. On les montrera du doigt aux petits enfants des nouvelles générations qui en trembleront de peur, tandis que les plus âgés leur cracheront dessus. (Fin de prédiction.)

(Note pour revenir au sujet) : Je dois à la vérité de dire que dans l'émission qui nous concerne, *Parole en 18 temps,* le procédé n'est employé qu'une ou deux fois. Cela suffit à rendre le film définitivement inoffensif, puisqu'il était déjà aux trois-quarts châtré (bribes de paroles rendues insignifiantes, téléguidées, manipulées, neutralisées dès qu'elles montrent l'ombre d'une velléité d'énonciation accusatrice). En fait, peu importent les formes et les moyens qu'on y met : quand il s'agit de couper la parole, on trouve.

Louis SKORECKI.

CAMPAGNE D'ABONNEMENTS AUX CAHIERS

CHER ABONNE, CHER LECTEUR,

Depuis septembre 1976, les CAHIERS DU CINEMA paraissent régulièrement à chaque fin de mois dans les kiosques. C'est sur la base de cette régularité que nous faisons appel aux lecteurs pour que, massivement, ils s'abonnent à notre revue.

Seul un nombre important d'abonnés peut permettre à la revue de maintenir cette stabilité, et d'envisager l'avenir avec confiance.

Il nous faut assez vite atteindre le cap des 5 000 abonnés, chiffre qui assure à la revue une base économique saine.

Pour cela nous continuons notre campagne d'abonnements (voir l'offre spéciale pages 73 et 74) à laquelle nous invitons tous nos lecteurs à participer.

Nos abonnés peuvent y participer à leur manière, en faisant connaître la revue autour d'eux, en faisant s'abonner leurs amis.

Cette aide nous est précieuse.

ABONNEZ-VOUS !

VOIR NOS CONDITIONS D'ABONNEMENT EXCEPTIONNELLES EN PAGE 73



BULLETIN D'ABONNEMENT

ABONNEZ-VOUS AUX CONDITIONS SPECIALES !

BULLETIN D'ABONNEMENT

A nous retourner
9, passage de la
Boule-Blanche
Paris 75012

NOM .... Prénom ....

ADRESSE .... Code Postal ....

POUR 12 NUMEROS

FRANCE : 150 F - ETRANGER : 185 F
Etudiants, Ciné-Club, Libraires : FRANCE : 130 F, ETRANGER : 165 F

Je suis abonné et cet abonnement prendra la suite de celui en cours (joindre la dernière bande) ....
Je ne suis pas abonné et cet abonnement débutera avec le n° ......

Je désire recevoir gratuitement et dès parution la Table des Matières du numéro 200 à 275 des Cahiers du Cinéma.

Mandat-lettre joint ☐
Mandat postal joint ☐
Chèque bancaire joint ☐
Versement ce jour au C.C.P. 7890-76 ☐



BULLETIN D'ABONNEMENT

Faites participer quelqu'un à notre campagne d'abonnement !

BULLETIN D'ABONNEMENT

A nous retourner
9, passage de la
Boule-Blanche
Paris 75012

NOM .... Prénom ....

ADRESSE .... Code Postal ....

POUR 12 NUMEROS

FRANCE : 150 F - ETRANGER : 185 F
Etudiants, Ciné-Club, Libraires : FRANCE : 130 F, ETRANGER : 165 F

Je suis abonné et cet abonnement prendra la suite de celui en cours (joindre la dernière bande) ....
Je ne suis pas abonné et cet abonnement débutera avec le n° ......

Je désire recevoir gratuitement et dès parution la Table des Matières du numéro 200 à 275 des Cahiers du Cinéma.

Mandat-lettre joint ☐
Mandat postal joint ☐
Chèque bancaire joint ☐
Versement ce jour au C.C.P. 7890-76 ☐

Notre dernier numéro

283

LA CINEPHILIE EN QUESTION

Sortir de la nostalgie ?
par Bernard Boland

CRITIQUES

Notes sur la trilogie d'Angelopoulos
par Nathalie Heinich

Le temps contaminé *(Pour Clémence)*
par Jean-Paul Fargier

Réponse à Jean-Paul Fargier
par Serge Toubiana

L'Amérique sans peur et sans reproche *(Star Wars)*
par Serge Le Péron

L'alliance du feu *(Harlan County U.S.A.)*
par Claude Bailblé

RENCONTRES AVEC DES TECHNICIENS (I)

Entretien avec Nurith Aviv, directrice de la photographie

CINEMA FRANÇAIS (IV)

Entretien avec Luc Moullet

LETTRE AUX CAHIERS SUR LA QUESTION JUIVE AU CINEMA (SUITE)

A propos d'un article de Richard Marienstras sur *L'ombre des anges*
par Laurent Bloch

PETIT JOURNAL

Paradis d'été, Mary Poppins, Hyères, *Une sale histoire, La Raison du plus fou, Toute révolution est un coup de dés*